نورك تشادويك
فيكتور جيرمونسكي



# ملاحم آسيا الوسطى الشفوية




ترجمة:
رباب ناصيف

الإشراف الفني :

زهير الحمو

الخطـوط :

عبد الرزاق قصيباتي

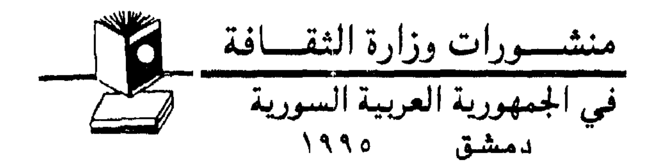
# ملامح آسيا الوسطى الشفوية



نوراك تشادويك
فيكتور جيرمونسكي

# ملاحم آسيا الوسطى الشفوية

ترجمة:
رباب ناصيف



**العنوان الأصلي للكتاب :**

ORAL EPICS
OF CENTRAL ASIA

NOR ACHWIC
VICTOR ZUIRMUNCKY

ملاحم آسيا الوسطى الشفوية = Oral epics of central Asia /
تـوراك تشادويـك ، فيكتـور جيرمونسكي ؛ ترجمة ربـاب ناصيف . ـ
دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٥ . ـ ٣٣٥ ص؛ ٢٤ سم .

١ ـ ٢ر٣٩٨ ت ش ا م ٢ ـ ٨٩٤ ت ش ا م ٣ ـ العنوان
٤ ـ العنوان الموازي ٥ ـ تشادويك ٦ ـ جيرمونسكي ٧ ـ ناصيف
مكتبـة الأسـد

الايداع القانوني : ع ـ ١٤٧٥ /١٩٩٥/٩

# تعليـــق الناشـــر

يتطلب اصل هذا الكتاب شـرحا موجزا . فالجزء الأول للدكتورة نوراك . تشادويك هو طبعة ثانية مع تعديلات صغيرة لفصلها الطويل حول الملاحم التتارية في الكتاب الثالث من ( تطــور الأدب ، (( كمبرج ١٩٤٠ )) ) . أما الجزء الثاني للبروفيسور جيرمونسكي فيتالف من مادة منشورة لأول مرة . وهدفه تطوير عمل تشادويك باضافة نتائج البحث القائم في الاتحــاد السوفيتي اليــه وبايصال الببليوغرافيا حتى الوقت الحاضــر .

لقد جعل مسؤولو النشر عمل الدكتورة تشادويك متوفراً مرة أخرى وفقاً لاقتراح البروفيسور جيرمونسكي اذ كتب يقول (( يبدو لي اليــوم أن كتاب (( تطــور الأدب )) هو الدراســة الاكثر شمولية والاكثر كفاءة وكمالا للموضوع . كما أن هذه الطبعة الجديدة الرخيصة نسبيا الواحد من أطــول الفصول فيه ستجعل عمــل تشادويك مثار اهتمام أكبر من القــراء .



# الجزء الأول

# الشعر الملحمي عند الشعوب التركية
# في آسية الوسطى

---

بقلـم : نوراك تشادويك



# المقدمـــة

انني أعتزم أن أدرج تحت مصطلح الاتراك ( أو الطورانيين ) شعوب آسية التي تتحدث اللهجات المتنوعة للغة ( الطورانية ) أو التركية ، تلك الشعوب التي لم تقطن المدن ولم يكن لها حتى وقت قريب أدب محلي مكتوب .

واذا ما تحدثنا بشكل تقريبي فان دراستي ستشتمل على القبائل التركية لجبال الالتاي والسيان وتيان شـــان وأودية ينيسي العلــوي والأوب والاريتش والسهوب المتداخلة وسهوب حوض الارال وبحــر قزوين ، والقبائل التركمانية لايران الغربية . لسوء الحظ منعني نقص المادة التي تتعلق بالياكوت الذين يتواجدون بشكل رئيسي في وادي نهر لينه من تضمين هــؤلاء الناس الاكثــر اثارة والذين لا يمكنني الاشارة اليهم الا بشكل عرضي فقط . تتخذ دراستي ، كنقطة بداية ، الحالــة الثقافية للشعوب الطورانية التركية أو عندما زارها الرحالون الكبار في القرن الماضي وسجلوا أدبهم الشفوي كما كان سائدا في ذلك الوقت وقبل التغيرات التي حدثت بتأثير الثورة الروسية في آسية الوســطى والغربية . وبشكل عـــام ، فقد تم هنـــا تجاهل الجغرافيا السياسية للنظام الحالي والانتشار الواسع للتعليم ، وكذلك التغير المحتوم لوجهة النظر وفقدان الثقافة التقليدية المحلية . كما أن التغيرات التي حدثت في سيبيرية خلال السنوات الخمسين الاخيرة كانت شاملة جدا بحيث انني شعرت انه من الاسلم التحدث في الاعم الاغلب ، عن الادب المحلي والاغاني المحلية في الزمن الماضي . لكنني لا أشك في أن الكثير ظل دون تغير في أكثر الانحاء التي يمكن الوصول اليها في الجبال والغابات .

تنقسم الشعوب التي تتحدث الطورانية أو التركية عموماً الى قسمين كبيرين هما الاتراك الشرقيون والاتراك الغربيون. يشتمل الاتراك الغربيون ( سلالة الغز ) على الاتراك في أقصى شرق فارس وأفغانستان ، ويتكونون من السلالات العثمانية والتركمانية والاذربيجانية . يدخل التركمانيون وحدهم في مجال بحثنا نظرا لأنه كان للاتراك العثمانيين أدب مكتوب منذ عدد من القرون .

يشتمل الاتراك الشرقيون وفقا لتقسيم تشابليكا على شعب تركستان وآسية الوسطى بقدر ما يشتمل على أتراك منغوليا والصين اضافة الى أتراك الفولغا الذين ينتمون الى هذه المجموعة لغويا وتاريخيا وينقسم الاتراك الشرقيون المقيمون في آسية ثانية وبشكل أكبر الى :

١ ـ الاتراك الايرانيين ويشتملون على أتراك تركمنستان وبعض أتراك ريف سهل قزوين الذين كانوا تحت التأثير الايراني لعدة قرون .

٢ ـ الاتراك الطورانيين ويضمون معظم أتراك السهول ، سيبيرية الجنوبية ، جونغاريا ومنغوليا الغربية . وبالنظر الى الحواجز الجبلية في آسية الوسطى يعتقد أن هؤلاء الاتراك كانوا أقل عرضة للتأثير الاجنبي من المجموعة الاولى . مع ذلك اعتقد انه من المؤكد أن دَيْنهم الثقافي تجاه الصين والتيبت لم يقيّم بعد وكذلك ثقافة روسيا التي كان لها تأثير أساسي وواسع في السنوات الاخيرة .

بما أن القسم الاكبر من الادب المتوفر لهذه الدراسة متضمن في مجموعات رادلوف ، فانني تبنيت تصنيفه المعتمد أساسا على المعطيات اللغوية ، الى المجموعات التالية التي تتميز كل منها بنمطها الخاص من النتاجات الادبية :

١ ـ الشعوب التركية التي تنشغل سهوب وأودية نهر ينيسي العلوي ومنحدرات جبال السايان . وسأشير الى هذه القبائل بمجموعة ابكان حيث أن القسم الاكبر من أدب هذه المجموعة جمع من الشعوب التركية الموجودة في منطقة مجاورة لسهب ابكان ، علما أن هذا المصطلح

يستخدم لمجرد السهولة والراحة في الصفحات التالية وينبغي عدم الاخذ بمعناه وحدوده الجغرافية . فهذه القبائل كانت الى حد كبير قبائل شامانية وبدو خيالة الى أن باشر الروس باتخاذ اجراءات استعمارية شديدة في مطلع القرن الماضي .

٢ ـ القرغيز ، ويتواجد معظمهم في منحدرات جبال تيان شان وخصوصا حول بحيرة إبيك ـ كول ، ويعتقد أن بعضهم مازال في وادي نهر ينيسي العلوي الذي اعتبر عموما بأنه موطنهم الخاص . ويعمل بعضهم مزارعين ولكن أغلبيتهم بدو أغنياء بقطعان الخيول والاغنام . انهم مسلمون بالاسم ، لكنهم لا يعرفون الا القليل عن النبي أو القرآن ولقد قيل أن القبائل الاكثر شرقية بالاسم ، لكنهم لا يعرفون الا القليل عن النبي أو القرآن ولقد قيل أن القبائل الاكثر شرقية تجهل تقريبا كل شيء عن الاثنين .

٣ ـ الالتاي ، ويشتملون على الشيرن أو أتراك الغابة السوداء والتيليوت وبعض القبائل الاصغر في هذه المنطقة مثل الكيري والكوماندييست . هذه القبائل بكليتها تقريبا شامانية رغم أن التيليوت كانوا قد تحولوا اسميا الى الاسلام في أوائل القرن السابع عشر وكذلك الكيري الذين كانوا مسيحيين نسطوريين من القرن الحادي عشر حتى القرن الثالث عشر . كما يعتبر أتراك هذه المجموعة متحررين من التأثير الاجنبي أكثر من الاتراك الآخرين في آسية الوسطى ، فهم يحتفظون بالعادات والمعتقدات التركية القديمة بأنقى صورها . انهم يمارسون الزراعة حيث تسمح لهم الاحوال لكن أغلبية أتراك الالتاي هم بدو صيادون . أما الالتيتسي والشركس والتو ـ فينتسي في جنوب سيبيرية فلهم الآن مناطقهم الوطنية واستقلاليتهم الثقافية والتعليم الابتدائي لديهم بلغتهم المحلية .

٤ ـ الكازاخستانيون الذين يقطنون السهوب في الجزء الغربي والشرقي من حوض بحر ارال ، بحر قزوين ومنطقة أورينبرغ في روسيا

ويسمون غالبا بالقرغيز لكن الروس يسمونهم القوزاق . يعتقد أن كلمة « قوزاق » تعني ببساطة ( متاخم ) وقد ذكر الاسم لأول مرة من قبل الشاعر الايراني الفردوسي ( ١٠٢٠ ) الذي أشار الى القوزاق باعتبارهم لصوص سهوب خيالة مسلحين. تقسم هذه القبائل الى ثلاث مجموعات، وهو تقسيم صنعه خانهم أو أميرهم ( تايافكا ) في القرن الثالث عشر لأهداف ادارية . فالمجموعة الكبرى ، ( الهورد العظمى ) كما تسمى تقطن السهوب الواقعة بين بحر أرال والجبال التي تقع الى شرق بحيرة بالكاش ، المجموعة المتوسطة تقطن بين التوبول والارتيش السيرداريا ( الجاكسارتيس ) أما المجموعة الصغيرة فتقطن بين بحر أرال والفولغا المنخفضة . الغالبية العظمى حتى وقت قريب هم بدو رغم أنهم تبنوا في الجنوب والغرب بشكل ما طريقة وحياة الروس المقيمين لزمن طويل. وكانت هدايتهم الى الدين الاسلامي عملية تدريجية رغم أن الاسلام قدم منذ تاريخ مبكر الى القبائل الجنوبية الا انه لم يعتنق من قبل غالبية الناس الا عندما قدم دوتشوم خان دعما للمبشرين الاسلاميين في القرن السادس عشر .

٥ ــ اتراك اودية نهر الأوب والأرتيش ، الذين يطلق عليهم بصورة عامة « تتار التوبول » رغم ان الاسم اعتباطي بقدر ما هو اسم مجموعة ابكان الذي اشير اليه آنفا فهم من اكثر الاتراك المستقرين ثباتاً بطريقة حياتهم حيث انهم عملوا بشكل رئيسي بالزراعة والتجارة . كما انهم في الغالبية العظمى مسلمون رغم أن عدداً صغيرا منهم مسيحيون منذ عام ( ١٧٢٠ ) .

٦ ــ أخيراً هناك التركمانيون الذين يقطنون السهوب الواقعة الى الغرب من ايران وافغانستان بين بحر قزوين والاكسوس ونسبة كبرى منهم تعمل في تربية الحصان البدوي ، رغم أنهم ومنذ اخضاع الروس لهم في عام ( ١٨٨١ ) ، بداوا يتبعون وبشكل رئيسي الزراعة والطرق الاكثر استقرارا في الحياة وهم جميعا مسلمون .

ما يعرف عن تاريخ الشعوب التركية قليل باستثناء علاقاتهم مع الصين في الشرق واتصالاتهم مع اوروبا في الغرب . كما انه لا يمكن تمييزهم بشكل واضح لدى الكتاب الاوربيين عن المغول والتونغو . مع ذلك فان جميع معلوماتنا تبرهن على أن حضارة الاتراك كانت في الماضي على مستوى أعلى مما هي عليه في وقتنا المعاصر . فالحضارة القديمة مستقرة على نهر ينيسي والتي كشفت للنور من قبل علماء الآثار ، تبدو انها امتدت طوال الالف الاول قبل الميلاد . وتعزى عموما ، سواء كان هذا صحيحا ام خاطئا للاتراك القدماء . لكن الاكثر أهمية بالنسبة لنا ، ربما لانه الاكثر حداثة ،انما هي الآثار التي تركها اليوغور ، وهو شعب تركي احتل أولا منغوليا الشمالية والغربية ولاحقا الصحاري والواحات الى الجنوب الغربي خلال الالف الاولى للميلاد . كان اليوغور شعبا متحضرا رفيع الثقافة ذا ابجدية وادب خاص به ، له علاقات تجارية مع كل من الهند والصين . عاصمته الملكية ( كاراكوم ) في منغوليا الشمالية حتى ( ٨٤٠ ) وبعد ذلك تركستان الصينية ثم في كوشا واماكن اخرى ، اما العائلة الملكية فكانت تعترف بالبوذية والمانوية في فترات مختلفة قبل القرن العاشر . ذلك ان اعتناق حاكمهم للمانوية وما ينتج عن ذلك من تقديم لهذه الديانة في أوساطاليوغور حدث عام ( ٧٦٣ ) . لكن حتى بعد انحسار نفوذهم عن الاورخون عام ( ٨٤٠ ) وانتقال مركزهم الى تركستان امتد تأثيرهم عبر صحارى وواحات غوبا وصحارى تاكلا مكان وحوض التايم والجبال الكبرى الى الغرب . وحتى اواخر القرن الثالث عشر كان ما يزال لفرع من العائلة الملكية لليوغور قصره الصيفي على منحدرات جبال تيان شان .

حضارة اليوغور هذه التي شغلت احواض التورفان والتاريم ، ومنطقة خوتان في أقصى الجنوب ، للعديد من القرون قبل تحركهم باتجاه الجنوب لم تفشل في ممارسة تأثير قوي على البدو الذين كانوا يعيشون في الجبال المجاورة ، وهو تأثير ليس الاقل فاعلية بالتأكيد ، رغم أنه من الصعب تقديره الآن . ومن الضروري الاخذ بهذا العامل في الاعتبار دائما عندما ننظر الى الادب الشفوي لدى البدو . انه لمن السهل الاستخفاف

بشعب عظيم وحضارة عظيمة اختفت من الخارطة منذ ألف سنة ونسيها التاريخ تقريبا . فالمؤرخون الغربيون لم يقدروه حق قدره ، ذلك التأثير الثقافي لليوغور الاوائل . لكن في هذا المجال يكون التراث المحلي دليلا اكثر تأكيدا من صفحات مؤرخينا ، وفي مجموعات الاغاني الملحمية الرئيسية للاتراك سنرى انه يعزى الدور القائد في حضارة الشرق لليوغور الذين تعد ثقافتهم المادية الرفيعة وسياستهم المتقدمة وعاداتهم المحبة للصداقة مصدرا مستمرا للعجب لدى المغني القرغيزاي البدوي .

يظن عادة بأن الموطن الاصلي للقرغيز هو المنابع الاصلية لنهر ينيسى كما يعتقد أن المرحلة النهائية لتحركاتهم باتجاه الجنوب حدثت في القرن السابع عشر وذلك بسبب التقدم الروسي في سيبيريا . مع ذلك تعزى المراحل السابقة لهذه التحركات الى تاريخ مبكر أكثر . لقد تميز القرغيز بأنهم شعب قوي عرف في سجلات التاريخ الصيني بالهاكاس الذي احتل على ما يبدو مناطق منبع نهر ينيسي خلال القرن التاسع وحطم قوة اليوغور مع مركزه في كاراكورام على الاورخون في منغوليا الشمالية عام ( ٨٤٠ ) ، كما عرف القرغيز بشكل اكثر خصوصية مع فرع من هؤلاء المحاربين الاتراك الاقوياء الذين تحركوا نحو الجنوب الغربي من منبع الينيسي في القرن العاشر ، فكانت النشاطات التركية الاولية التي حطمت قوة اليوغور في الشمال أكثر من مجرد غارات المحاربين البربر ودراسة حريصة لسياساتهم ومنجزاتهم الحقيقية ، هو بقدر ما تسمح الادلة المتوفرة لنا بدراسة كتلك سيتضح انه حتى الاتراك الجبليون كانوا قادرين في ذلك الوقت على القيام بتحركات مخططة بدقة وسياسة مدروسة جيداً وحرب منظمة تماما . ولا بد أنهم كانوا شعباً أرفع ثقافة من شعب القرغيز في الاوقات الاكثر حداثة . والواقع ، ان رادلوف كان يعتقدان حب الشعر الملحمي المشترك بين الاتراك والقرغيز والابكان في الاوقات المعاصرة قد يكون لانهم من اصل مشترك يعود أصلا الى شعوب الهاس على نهر ينيساي وهذا يحتمل النقاش اكثر لكن ربما يدعمه تشابه صيغة الشعر لدى الاتراك القرغيز والابكان مع صيغة الشعر لدى التاي الذين يقيمون بينهما .

واذا كانت نظرته المنشأ الشمالي هذه صحيحة ، وعلى ما يبدو ليس هناك اية اسباب للشك فيها ، فان القرغيز كانوا من الازمنة الاولى جيرانا للبوريات ، وهم شعب منغولي عاش في ذلك الوقت ( وما زال يعيش حتى اليوم ) حول بحيرة بايكال . وهذا الامر يمكن أن يساعدنا جزئياً في تفسير الارتباك المتعلق بمدى الاختلاف وتحديده تماما بين القرغيز والبوريات . في الحقيقة قد يكون الاختلاف الاصلي قد ضاع جزئياً اذا كانت فئة من البوريات كما يعتقد عموما قد هاجرت سابقا نحو الجنوب الى شاطىء بحيرة ايسيك ـ كول عند سفوح جبال الاتاو قبل ان يتحرك القرغيز جنوبا الى هذه المنطقة . والبوريات او البوروت هو الاسم الذي يعرف به القرغيز بين الصينيين والكالمون في الزمن المعاصر في حين يشير اليهم الكتاب الروس ( مثل فاليخانوف وفيينوكوف ) عادة بـ ( الديكو كاميني Dikokamennyé ) مع ذلك فالبورت بالمعنى الضيق للكلمة ليسوا اتراكا على الاطلاق بل هم مغول . لذلك فالتفسير المحتمل أكثر للارتباك المتعلق بهذا الاسم هو أن الصينيين كانوا ينسبرون به ، وعلى نحو صحيح ، الى قبائل منغولية معينة كانت تقيم حول بحيرة ايسيك ـ كول قبل هجرة القرغيز من الينساي خلال القرنين السابع والثامن عشر أو أبكر من ذلك كما استمر استخدام الاسم بعد ذلك لكل من السكان الاصليين وللقبائل المهاجرة لاحقا . مع ذلك كان هذا الارتباك من سوء حظنا ، نظرا لان تلك القبائل قدمت نتاجا غنيا من الادب ودليلا عن العادات الوطنية التي ذكرت على نحو متنوع وبصورة توضح التقاليد المنغولي ـ التتاري المربك في المناطق الجبلية لجونغاريا وتركستان الصينية وجبال تيان شان .

يمكن أن نتبين شيئاً من العظمة والشكلانية اللتين سادتا في القصور البدوية زمن جنكيز خان وحتى القرن السابع عشر من أعمال رحالة القرون الوسطى الذين قاموا بزياراتهم في مهام دبلوماسية وتبشيرية وكذلك من السجلات اللاحقة للمؤرخين الروس . وبالطبع ، هذه السجلات لا تعرف دائماً تفريقا واضحا بين الاتراك والتنغو والمغول . لكن من المشكوك فيه الى أي مدى كان ذلك الاختلاف قد ظل في تلك

الفترة . وذلك بغض النظر عن أسر القادة والحكام الرئيسيين انفسهم أولئك الذين كان يتألف اتباعهم من جميع شعوب السهب الغربي والعديد من شعوب السهب الشرقي أيضا . من المحتمل ان تكون سلالة المنغول الاساسية قد شكلت العنصر الاصفر من الجماعات الكبيرة التي زحفت معا ككرة تلج ضخمة تحت قيادة وعبقرية جنكيز خان واتباعه المباشرين وكان الاتراك بدون شك هم الشعب المسيطر بين تلك الشعوب التي اتصل بها الرحالة الاوربيون في حين أن أولئك الذين احتلوا الصين ربما كانوا من التونغو .

لقد أعمت الآثار المدمرة للهجمة التتارية على اوروبا الشرقية ابصارنا عن الانجازات الفكرية العظيمة لقادتها في كل من ميدان التنظيم وعلم الحرب رغم ان تسامحهم الديني كان معروفا في زمن كانت اوروبا فيه غارقة في التعصب . كذلك كانت كياستهم الاجتماعية مدهشة بالقدر نفسه . فرسالة التعزية التي أرسلها ماميا خان الى ايفان الرهيب عند وفاة والده ، فاسلى الثالث ، رائعة في ذوقها وفي تهذيبها . كما قدم رحالة القرون الوسطى ، مثل بيار دى كاربيني ، ابن بطوطة ووليم روبرك ، اقوى الادلة حول التسامح واللطف اللذين عوملوا بها من قبل الامراء البدو وكذلك فيما يتعلق بآداب السلوك المتبعة في قصورهم . وعلى النحو ذاته تؤكد سجلات الرسل الروس الى بلاط آلتين خان وامراء المغول المجاورين في القرن السابع عشر كل التأكيد على الاحتفالية المتقنة لديهم وعلى حب الاستعراض . كما سنرى عندما نصل الى تفحص القصائد السردية كيف حظيت الاوصاف المفصلة حتى للمسائل اليومية الهامشية . مثل الولائم ، وصول الضيوف ، واتفه افعال وحركات افراد العائلة المالكة باهتمام بالغ . وتوضح حكايات رحالي القرون الوسطى والرسل الروس في القرن السابع عشر ، وبصورة خاصة قصص سباتاري ، ان آداب السلوك الدقيقة والمفصلة كانت آية من آيات الزخرفة الشعرية بل مرآة تعكس بصورة صادقة عادات القصور البربرية ، حيث يضفي على مسائل تافهة كهذه السمو الوظيفي

ان لم يكن كل سمو الطقوس الفعلية . وسيكون هناك المزيد من الكلام حول هذا الموضوع في فصل لاحق .

الزعيم عند التركمانيين كان يعرف « بالخان » فيما كان زعماء القبائل التابعون له والذين كانوا يبدون وكأنهم اتباعه الشخصيون ، شأنهم شأن كل الحاشية لدى الانجلو ــ ساكسون ، يعرف واحدهم باسم « النائب » ، فيما كان القائد العسكري يعرف باسم « السير دار » وكان اختيار هؤلاء القادة يتم وفقا للجدارة والفعالية . كما كانوا يصبحون « اقساقال » ، أي أعيانا وذلك جنبا الى جنب مع وجهاء القبيلة واغنيائها . كان القوزاق يحكمهم السلاطين الذين يعد لقبهم وراثيا وهم تابعون للخان الذي يختارهم فقط من السلاطين ذوي النسب الارستقراطي الصافي . أما القبائل القرغيزية فكانت تحكم من قبل « المناب » أو الشيخ الذي يتم اختياره اصلا بالانتخاب ثم يصبحوراثيا فيما بعد . وهناك أيضا « البيس » الذين يشرفون على تطبيق القوانين و « الباتيرس » وهم قادة الحملات العسكرية لكن الاعلى من المناب هو الآغا مناب وهو رئيس مجموعة متحدة من القبائل .

كانت الخلافة تتوارث عن طريق الذكور رغم ان طبيعة تقاليدهم كانت تشير الى انها كانت سابقا عبر الخط الانثوي . فعندما كان يسأل طفل من التتار الكيسيل عن اسمه كان يضيف اليه ( ١ ) اسم والدته (٢) اسم عمه . (٣) اسم والده طبقا لهذا الترتيب . ونظرا لغياب السجلات التاريخية المكتوبة فقد كان هناك اهتمام عظيم بالانساب والمحافظة عليها . كما كانت توضع فروق صارمة بين السلاطين الذين ينحدرون من الخان مباشرة بدون اختلاط ، وبين أولئك الذين ينحدرون عن طريق المصاهرة والام الاقل صفاء . ويخبرنا قامبيري انه عندما كان يتقابل اثنان من القرغيز فالسؤال الاول الذي يطرحه واحدهم على الاخر هو : « من هم اباؤك السبعة ــ اجدادك ؟ » . وعلى الشخص المخاطب حتى لو كان طفلافيسنواته السبع ان يكون جوابه جاهزا دائما والا اعتبر سيء التربية للغاية . من المحتمل ان يكون وضع النساء اكثر

رفعة مما قد يبدو عند النظرة الاولى رغم ان جزءا كبيرا من العمل الشاق يقع على عاتقهن . وقد ذكر عموما أن وضعهن كان أكثر رفعة بين البدو ومما هو عليه بين الاتراك المستقرين ، وهو أشبه بوضعهن لدى الطوارق الافارقة . كذلك تشير نقوش الاورخون الى الموقع الرفيع للنساء بين الاتراك في القرن الثامن . فحين يتحدث الخاكهان عن ابيه وامه ، يطلق على الاخيرة لقب « حكيمة العشيرة » . وعندما يموت زوجها تاركا خلفه ولدين رضيعين فان تربية الاولاد تترك حصرا في عهدة الام .

على اننا لا نعرف الا القليل عن طبيعة العلاقة الشخصية القائمة بين السيد والتابع لكن اذا ما نظرنا الى مسألة الاجر والملكية فانها لا تبدو مختلفة كثيرا عن العلاقة بين السيد التيوتوني واتباعه . ويشكل اتباع الرئيس الذين يحيطون به مباشرة الدرع الحامي له وبلاطه بينما يزودهم هو بالمقابل بحاجاتهم المادية . لقد ذكر فربسر مثالا ممتعا عن الفهم الممتاز الذي يوجد بين التركمانيين حول هذه المسألةرغم انه هو نفسه قد أساء فهمها تماما . فهو الذي اعطى « النائب » خمسين دوكاتا ثمن حصان ، اصابه الضيق عندما سمع ان الرئيس ، حين عرف بالبيع ، طلب المال من خادمه وقسم الذهب عمداً الى حصص ، احتفظ باثنتي عشرة دوكاتة لنفسه ، واعطى سبعا لاحد ولديه وخمسا للاخر وهكذا الى ان بقي اربع دوكاتات اعادها بكل كرم الى النائب الذي تلقاها كعلامة رفيعة من علائم الفضل والمعروف . « ما الامر » ؟ كان جواب النائب على انفجاري المشوب بالدهشة والسخط لدى سماع القصة !! أليس كل ما لدي هو من الخان ؟ ان اخذت مائة من التومانات من بضائعه لا يقول شيئا ، انا راض جدا بما حصلت عليه ، فبعد كل شيء الحصان كان هدية لك يا سيد وبدون اي شك سيعوضها الخان لي بطريقة أو باخرى . ولقد كنت مندهشا بقدر ما كنت مغتاظا من هذه المسألة . وتكلمت الى الميرزا المسؤول عنه بتعابير من السخط بالغة الشدة . « آه » . أجاب الميرزا : « الرجال العظماء يفعلون دائما هذا النوع من الاشياء . وما يقوله النائب صحيح ، فمن يعلم ؟ قد يعطيه

غدا حصانا يساوي ستين تومانا . مثل هذا النظام الاولي من الايداع المصرفي والذي يمكن ان يدعى « بتراكم الارصدة » لدى الرئيس هـو ضروري جدا في مجتمع المال فيه ضئيل القيمة ، بل يمكن ان يكون مصدر خطر بالنسبة لمالكه .هذا الوضع فسره تفسيرا ذكيا لليفشاين ، قوزاقي عجوز ، اذ قال انه سيكون أمرا لا طائل من ورائه أن يبيـع قطعانه الضخمة من الخيول اذ لا حاجة للمال الذي سيخبئه في الصندوق في حين يمكن لكل الناس أن ينظروا الى قطعانه ، إن بقيت ، وهي تجري فيدركوا ثروة مالكها .

لم تكن الثقافةالمادية لبدو السهوب في الاوقات السابقة ذاتمستوى رفيع . اذ لم يكن لديهم من المباني سوى الخيام ، ولم يكـن هنـاك صناعات ، اما الزراعة فقليلة وهي فقط في مناطق معزولة . وكما رأينا لم يكن هناك تجارة يمكن النظر اليها كتجارة منظمة . كذلك كان اسلوب الحياة والنظرة العقلية همجيتين . ومن المحتمل أن صورة الكازاخيين التي قدمها ليفشاين كان مبالغا بها وربما كانت تلائم فقط بدوا اكثر قوة في مكان اخر فهم خاملون في السلام ، عاجزون وغير متمكنين من فـن الحرب رغم كل ما يقال عنهم وعن غاراتهم المفاجئة ، غير قادرين على العمل معا بانسجام ، ولكنهم شجعان ومفعمون بالمبادرة الشخصية .

ولعل ذلك هو شكل الهمجية الأكثر انتشارا بين أناس ليس لديهم ارستقراطية وراثية كبيرة . مع ذلك ، لم يكن اولئك الناس دون معايير للسلوك خاصة بهم ودون صفات لتكوين الرجل النبيل . لقد قيل ان « الغرور الارستقراطي » لدى القوزاق كان ملحوظا بشكل خاص ولقد تأثر اودنفان كل التأثر خلال اقامته بين التركمانيين الأكثر عنفا بما رآه من تهذيبهم وحسن تصرفهم مع أصدقائهم ومع بعضهم البعض .

إن العامل الأكثر اهمية في حياة البدوي الاسيوي إنما كان ، والى حد بعيد ، يعتبره ، دون شك ، أغلى ما يملك . ويقال ان التركمانيين كانوا مولعين بشكل خاص بسرد القصص وترديد الاغنيات عن أحصنتهم .

كما يقال أن هذه كانت في الواقع مخلوقات رائعة يعتبرها مالكها أكثر قيمة من زوجته ، من أولاده وحتى أكثر أهمية من حياته .

يكتب فامبيري :

« انه لمن الممتع أن نسجل بأية عناية كان التركماني يربي حصانه ، كيف يلبسه ليقاوم البرد والحر ، وأية عظمة يظهرها في تجهيز سرجه في حين يكون هو بثوب بال خرق يجعله يشكل تناقضا غريبا مع جواده المزين أجمل زينة . على ان هذه المخلوقات تستحق كل المدح الذي يكال لها والحكايات التي تروى عنها فسرعتها وقوة احتمالها أبعد من أن تكون مبالغا بها .

ولتوضيح ملاحظات فامبيري هذه فيما يتعلق بالتركمانيين ، يمكننا الاشارة الى فقرة في قصيدة « خان مارغان » من الساغاي ، حيث يطلب فيها آلتين ايرا هدية من البطل . في البداية يكون خان مارغان صامتا لكنه يعيد تأكيده عندما يقول آلتين ايرا :

**ليس هو حصانك ما اطلب منك**

**بل هو رجل ما ارجوه منك**

**فهل تعطيه يا صاح ؟**

بعدئذ ، ودون مزيد من التردد يجيب خان مارغان :

**سوف اعطيه يا صاح**

انها السمة الملحوظة للقصائد التركية كما في البليني ( القصيدة البطولية ) الروسية ، اذ غالبا ما يمكن للبطل أن ينهي مهمته البطولية غارقا في لذائذ الطعام والشراب ، لكن الحصان لا يخطىء أبدا بل يعيد صاحبه الى وعيه مرارا وتكرارا ، فالحصان هو الذي ينقذ الموقف والحصان قد يكون فعلا هو البطل الحقيقي لقصائد الابكان القصصية .

ان تفوق الاحصنة التركية وفروسية فرسانها جعلت جيرانهم الأكثر تحضرا في الجنوب فريسة سهلة لغاراتهم . فالتركمانيون ، كما كان يقال ، هم الفرسان الأكثر ضراوة وقسوة في الغرب ، في حين ان سور الصين وشعرها وسجلات التاريخ الصيني تقدم كلها أدلة بليغة على نزعة البدو نحو الغزو والغارات سواء كانوا أتراكا ، أم مغولا أم تونغو . اذ حتى في أواخر الستينات من القرن الماضي عندما زار أتكينسون معسكر سلطان قرغيزي ، وجد أنهم كانوا عائدين للتو من غارة ناجحة حاملين معهم غنائم كثيرة وكانوا يحتفلون بالحدث بكثير من الشراب والطعام وعندما قام فامبيري برحلته الشهيرة الى خيفا اختارت القافلة السفر عبر صحراء قاحلة ، حيث هلك بعض أفرادها عطشا ، مفضلة ذلك على السفر على طريق أقصر وأكثر ملائمة ، لكن يحيط بها التركمان الذين كانوا يفخرون بأنهم لا يدعون فارسيا واحدا يعبر حدودهم دون أن يضعوا حبلا حول عنقه . هذا وإن اختيار قادة حملاتهم وغاراتهم إنما كان يتم ، بصورة عامة ، تبعا لمكانتهم ومهابتهم الشخصية وكلما اثبت المرء انه أكثر كفاءة في تنظيم حملته كان يحصل على تأييد أكبر .

لكن لا بد من شيء من الحذر ، حينما نلقي نظرة على التطور الفكري ورعاية الأدب الشفوي لدى الشعوب التركية ، وذلك بسبب العادة التي كانت سائدة لدى الزعماء الأكثر غنى ، وخاصة زعماء القرغيز والتركمان ، ألا وهي الاحتفاظ بالفقيـه والعالم الاسـلامي المثقف في معسكراتهم . فقد لاحظ اتكينسون انه ، بين القرغيز في جونغاريا وعلى منحدرات جبال آلاتاو ، يكون لدى كل سلطان وزعيم فقيه يعد شخصية هامة جدا في القبيلة . وفي عام ١٨٧٨ قابل المرحوم البروفسور بيتسون روسياً يعمل كناسخ لزعيم قوزاقي في معسكر قوزاقيين من المجموعة المتوسطة . كما ذكر فامبيري ان الاثرياء المشهورين ( البيكوات ) بين القوزاقيين كانوا في خانات بخارى ، بالعادة ، يفتشون المدينة عن فقهاء يقومون بأعمال الارشاد الديني وأمانة السر مقابل راتب ثابت يدفع على شكل أغنام وخيول وجمال . ويذكر انه كان أمرا معتادا عند التركمان أن يتلقى الزعيم البركات الدينية من امام المسجد الذي يقرأ له الفاتحة

قبل انطلاقه في غزواته . لقد أقام فامبيري متنكرا في هيئة درويش اسلامي متعلم ، ضيفا مكرما لدى التركمان ، ساكني الخيام وخاطفي العبيد ، الأكثر ضراوة على حدود خيفا ، حيث اضطر مرارا وتكرارا لاجراء المناظرات مع امام المسجد المقيم .

من ناحية اخرى سيكون خطأ عظيما أن نفترض ان الثقافةالاسلامية قد حلت محل التقاليد المحلية تماما ، حتى لدى الشعوب التركية تلك التي اعتنقت الاسلام . والحقيقة ، لا يمكن القول ان الاسلام قد تغلغل عميقا جدا ، فوفقا لفامبيري كان هناك عام ( ١٨٦٤ ) واحد بالالف فقط يستطيع القراءة والكتابة وقدر فينيوكوف النسبة نفسها بين القرغيز . واذا تحدثنا بشكل أوسع فانه أمر صحيح بالتأكيد ان الادب المكتوب لم يكن معروفا تماما بين شعوب آسية الوسطى لكن بالطبع ، أحرزت الثقافة والكتابة تقدما مذهلا خلال السنوات المعاصرة في هذه الأنحاء كما في أي مكان آخر من الجمهوريات السوفيتية .

من جهة اخرى ، كان الأدب الشفوي شائعا وذا حيوية كبيرة ، والشعوب التركية بشكل خاص هي سيدة فن الارتجال بلا منازع كما سيوضح ذلك الادب الذي ننوي دراسته . كما أن فن الحفظ كان موضع عناية بينهم أيضا . ففي حكاية عن القوزاق ، رواها فقيه مميز لفامبيري ، نجد دليلا أكيداً على قوة الذاكرة وجاهزيتها دائما لدى البدوي . كان الفقيه يستمتع بكرم زعيم قبيلة السارغان في المساء ، وبعد العشاء ، شرع يروي القصص مدخلا في احداها قصيدة بلغة الكالموك ، وعند العودة الى المنطقة ذاتها ، بعد ست سنوات ، دهش كل الدهشة وهو يسمع الحكاية والقصيدة نفسيهما ترويان بدقة ، وكلمة كلمة ، من قبل شاب بدا بالنسبة له غريبا . وعند السؤال ، علم بكل دهشة ، أن الشاب كان في الزيارة السابقة قد سمع القصيدة من ذلك الفقيه وهو طفل في التاسعة من عمره وقد حفظها بكل دقة وأمانة ، رغم أن القصيدة كانت بلغة الكالموك . وهكذا ، حتى لو سمحنا بوجود

بعض المبالغة أو بقوى خارقة للشاب فإن الحكاية ممتعة لأنها تبين أن قوة الذاكرة كانت تقدر تقديراً عالياً وترعى كثيراً لدى هؤلاء الناس .

كذلك يقال ، إن التركمانيين كانوا مبرزين بشكل خاص في فن الحفظ وأن رواتهم المحترفين كانوا مشهورين بذاكراتهم المتخصصة ودقة نقلهم للتراث براعة شعراء القرغيز في الارتجال ، كما يقال أيضا بتفوق التركمانيين في حفظ التاريخ الغابر لقبائلهم . ويشير فاليخانوف الى قبائل القرغيز في المناطق المجاورة لجونغاريا باعتبارها قبائل هامة في احتفاظها بتراثها القبلي وانسابها تلك التي كانت تنتقل من جيل الى جيل عن طريق زعماء القبيلة اضافة الى شعرائها .

مع ذلك ، يقال أن الاتراك الشرقيين كانوا عموما أدنى مكانة بالمقارنة مع القوزاق فيما يتعلق بالتراث التاريخي كما يقال أيضا أن تتار التوبول والفولغا كانوا مقصرين في هذا الميدان . إذ يصعب أن نجد لديهم تراثاً حتى من ذلك النوع الذي نجده لدى الاتراك القرغيز والابكان وذلك بسبب معرفتنا المحدودة لتاريخ هؤلاء الناس من مصادر خارجية . ومن الواضح أن المؤرخين الصينيين فد واجهوا الصعوبة نفسها عند محاولتهم كتابة تاريخ القرغيز والكالموك . مع ذلك ، ليس هناك اي شك بأن التراث كان فد انتقل شفويا عبر مساحات شاسعة وعلى مدى فترات زمنية كبيرة . اذ يقال أن البطل كانغرا ، غير المعروف بالنسبة للتاريخ ، يظهر على نطاق واسع في نراث التيليوت ( رادلوف ) ، الالتيساي ( فيربتسكي ) ، والتتار الابكان ( كاتانوف ) . كذلك تنتشر قصة الفاتح الروسي لسيبيريا ، ايرماك نيموفيفيتش ، بين أتراك الاوب والارتيس باختلافات ضئيلة . كما تروى فصول من قصص النوغي والقوزاق بين التركمان ، وبشكل خاص وعكسي فانه يحتفل باللص التركماني الكبير والبطل كوروغلو في أغنيات القوزاق .

كما سنرى في سياق الصفحات التالية أمثلة اخرى عن انتقال القصص من أحد أجزاء آسيا الوسطى الى جزء آخر ، ويمكن الاضافة

بأن العديد من الاساطير المتعلقة ، على سبيل المثال ، بالقرغيز بديئة بالنسبة للجيل الجديد مما يدل على أنها وصلت بصيغتها الاصلية ، وأن كثيرا من الكلمات والعبارات تم الاحتفاظ بها في تلك التراثيات التي تعد حاليا مهجورة .

لقد واجهت صعوبة بالغة في محاولتي دراسة الادب الشفوي عند الاتراك وذلك بسبب تعذر الوصول الى قسم كبير من المادة المطلوبة . فعلماء أوربا الشرقية كانوا مطلعين منذ وقت طويل على الفائدة والاهمية المرتبطتين بالشعر والموروثات المحلية للسلالات المتنوعة في سيبيرية . وقد نشر تشودزكو ، منذ أوائل عام ( ١٨٤٢ ) مجموعة من القصص البطولية والشعر ، المتعلقين بالتركمانيين والشعوب التركية في استراخان . كما جمع ونشر الرحالة الروسي والعالم الشرقي رادلوف ما بين الاعوام ( ١٨٦٦ — ١٨٧٢ ) سلسلة من القصص البطولية والشعر المتعلق بالقبائل التركية في جبال وسهوب آسية الوسطى . ولعمليهما كليهما ، قيمة عظيمة ، ولا يمكن ابدا تجاوزه . كما نشرت العديد من المراجع المتعلقة بهذه المجموعات في ثبت المراجع مثل تشابليكا ، أتراك آسية الوسطى ، هولمبرغ ، الميثولوجيا السيبيرية ... الخ . ومن المحتمل أنه حدث نشاط أعظم من أي وقت سابق تحت رعاية الاتحاد السوفيتي في تسجيل الادب الشفوي المحلي ، لكن لسوء الحظ تعذر علي بلوغ معظم هذه المادة أيضا .

على أن مجموعات رادلوف هي الى حد بعيد أهم المجموعات التي وقعت تحت ناظري . مع ذلك ، كان لعمله عائقان جديان . العائق الاول هو أن قدرا ضئيلا من المعلومات أعطي بشأن المؤلفين أو رواة القصائد أو الظروف التى سجلت فيها . لذلك السبب نحن نجهل بشكل كامل تقريبا البيئة الادبية لمعظم مادته تقريبا . العائق الثاني ، وربما هو نتيجة طبيعية للعائق المذكور آنفا ، هو : انه على الرغم من أن هذه المجموعات التي تمت لقبائل مختلفة وتمثل الانجاز الادبي الارفع لهذه القبائل والاشكال الادبية التي تتفوق فيها ، الا أنها لا تقدم المجال الكامل

لفعاليتها الادبيـــة . فعلى سبيل المثال ، تتألف مجموعـات رادلوف الخاصة بقبائل الابكان التركية والقرغيز على وجه الحصر تقريبا من قصائد قصصية طويلة .

رغم ذلك ، يخبرنا في مقدمة الجزء الخامس أن العديد من أشكال الشعر الأخرى ( الغنائية مثلا ) كانت معروفة لديهم وهذا ما نعرفه من مجموعة كاتانوف أيضا . كما ان مجموعة رادلوف — بروبين — المأخوذة عن الالتاي والتيليوت تتألف بشكل رئيسي من قصائد موجزة لا يتعدى معظمها مستوى الحكاية الشعبية ، مع ذلك ، نعلم من رادلوف نفسه انه كان لدى هؤلاء الناس مجموعة رائعة ضخمة من الادب الشاماني . كما كان لديهم مجموعة رائعة من أدب التراث البطولي كما سنرى ويبدو أن هذا ينطبق أيضا على سكان جبال السايان .

مع ذلك ، فإن الدليل الذي تقدمه نصوص رادلوف لا يدع أي مجال للشك في أن الشكل الادبي الاكثر صقلا لدى الشعوب التركية في الزمن الحديث هو الشعر القصصي ، البطولي وغير البطولي على حد سواء ، وكذلك الشـــعر الطقسي الدرامي ، وأفضـــل عينات الشعر القصصي البطولي سجلناها نقلا عن القرغيز وتتضمنها مجموعة رادلوف (بروبين) الجزء الخامس ، كما أن أفضل وأطول القصائد غير البطولية سجلت عن القبائل نفسها وعن قبائل الابكان وسهوب الجوس **(JUS)** والمناطق المجاورة لنهر ينساي العلوي وهذه الاخيرة موجودة في مجموعة رادلوف، الجزء الثاني . لكن القصائد اللابطولية الاكثر ايجازا سجلت أيضا عن اتراك الالتاى وجبال سايان . كما أن نصنا الوحيد من الشعر الدرامي الذي يمكن أن يزعم لنفسه شيئا من الاكتمال هو المونولوج الدرامي العظيم الذي رواه شامان من اتراك الالتاي وسجله مبشرو بعثة الالتاي وتتضمنه أيضا مجموعة رادلوف في ترجمته الالمانية ( أوس سيبيريين ) الجزء الثاني . كذلك كان شعر الرثاء وشعر المديح واسعي الانتشار كما يبدو أن شـــعر المناسبات كان شائعا أيضـــا . مع ذلك . لا تضم

مجموعتنا هذه الا بضعة أمثلة ويرجع ذلك دون شك للميزة التي تتصف بها تلك الانواع من الشعر وهي انها سريعة الزوال رغم أن سلسلة الساغة ( الحكايات البطولية ) التي سجلها تشودزكو عن التركمانيين تحوي الكثير من العينات . تتواجد الساغة بشكل رئيسي في السهب الغربي وفي أودية الاوب والارتيش . والجزء الثالث من « بروبين » رادلوف يحوي مجموعة رائعة من الساغات وبعض الشعر القصصي عند القوزاق ، أما الحكايات البطولية الاقل طموحا ، والمأخوذة من الاوب والارتيش فانها موجودة في « البروبين » ، الجزء الرابع .

كما يجب أن يضاف بأن جميع النصوص التي تحتويها مجموعة رادلوف قد تضمنتها دراستي التي تهتم مبدئيا بالمجلدات من ( ١ ــ ٥ ) حصرا . وبما أن مجموعة رادلوف نادرة جدا الآن ، وليس من السهل بلوغها ، فسيمتع القارىء أن يحصل على فكرة عن محتويات الاجزاء المتبقية . يتضمن الجزء السادس نصوصا منقولة عن أتراك التارنشي ؛ الجزء السابع يتضمن نصوصا من القرم ؛ الجزء الثامن يتضمن نصوصا منقولة عن الاتراك العثمانيين ؛ الجزء التاسع نصوصا من يورنخاي ( سويوت ) ، تتار الآبكان والكاراغازي ، فيما يتضمن الجزء العاشر نصوصا من بيسارابيا . نصوص الاجزاء الثامن والتاسع والعاشر لم تجمع من قبل رادلوف نفسه بل من قبل كونوس ، كاتانوف وموشكوف على التوالي . واعدد من الاجزاء ترجمات بالروسية والالمانية لكن الجزء التاسع ، كما أعتقد ، هو الوحيد الذي يحتوي على مادة خالية تماما من تأثير التراث الاجنبي ، مما جعله ذا أهمية خاصة بالنسبة لهذه الدراسة . لقد حذف من هذه الدراسة أدب أتراك الفولغا والقرم مع بعض الاستثناءات وذلك الشعور بأن القرب الشديد من روسيا جعله أقل قيمة بالنسبة لدارس الادب التركي البدائي ، كما حذف أيضا الادب التركي في تركمنستان . فقد عاش هؤلاء الناس قرونا من الزمن وهم على اتصال وثيق مع البلدان الاكثر تحضرا في الجنوب وكانوا نتيجة لذلك متآلفين مع فن الكتابة أو الادب المكتوب . مع ذلك فاني آسف على

غياب مجموعة رادلوف ( الجزء التاسع ) من بحثي . ولسوء الحظ لم يكن من السهل بالنسبة لي بلوغ هذا الجزء .

وخلافا لمجموعة رادلوف المأخوذة عن التتار الآبكان فان مجموعة كاتنوف تضم قصصا بطولية اضافة الى القصائد وهذه الاخيرة هي ، عموما ، أقصر من قصص رادلوف . كما تضم أيضا ألغازا ، تفسيرات أحلام ، نوادر ، حكايات شعبية ، أساطير ، صلوات شامان ... الخ . كذلك ، وخلافا لنصوص رادلوف المأخوذة عن هذه القبائل أيضا . فإن العديد من القصائد هي مقطوعات شعرية . كما يضم الجزء كثيرا من الشعر الموشى بالنثر رغم أن النثر يظهر أيضا بشكل مستقل . كذلك آمل أن لا يكون حذف جزء كاتانوف في الصفحات التالية هاما ، نظرا لأن نصوصا مشابهة تتضمنها مجموعة رادلوف ( أوس سيبيريين ) التي تسجل أسفاره الخاصة في سيبيرية . لذلك السبب ، ستهتم الصفحات التالية بشكل أولي بأدب الشعوب التركيـة في سهوب وجبال آسية الوسطى وسيبيرية .

إن مهمتي ، وأنا أحاول تقديم هذه المادة للقارىء الانكليزي ، تبدو صعبة على نحو خاص . فكما يشير رادلوف لا تستطيع الترجمة إن تنتج الا صورة هزيلة فقط عن الاصل ، حيث أن العديد من التعابير الموجودة في النسخ الاصلية من أجل القافية والوزن الشعري فقط ، تبدو عديمة النفع في الترجمة . كما أن مفاهيم المغني التركي تنتمي الى لغة ذات صلات تختلف تماما عن تلك التي يألفها القارىء الانكليزي . ولا بد من أن يكون هناك شيء مفقود . بل ربما أسيء تفسيره في بعض الامثلة ، أثناء الترجمة ، خاصة عند النظر الى الشعر الذي يتعلق بعالم الافكار الشامانية ، وهو بالنسبة لنا أكثر غموضا بكثير من الشعر والحكاية البطولية . لكن ، أملاً مني بأن أقدم هذا الادب الممتع على نحو خاص والمجهول كثيرا الى من يمكن أن يتوفر لديهم الوقت والفرصة للتوصل الى معرفة أوثق ونطاق نصوص أوسع من ذلك الذي توفر لي ، فقد غامرت بوضع هذه الدراسة التمهيدية أمام القارىء .

مع ذلك لا بد من الاشارة الى الادوات الموسيقية المستعملة بين الشعوب التركية ، رغم انه لا يمكنني أن أذكر الا واحدة أو اثنتين من أكثر الآلات شيوعا . اذ لا مجال للشك أن مصاحبة الشعر القصصي كانت تتم من قبل آلات وترية من هذا النوع أو ذاك ، ولعل أكثر هذه الآلات كمالا هي آلة التشاتيغان ( جاديغان ) . كما سأشير لاحقا الى حب قبائل الساغاي للتشاتيغان وكرههم لبيعها . هذه الآلة ، وهي نوع من القانون تتألف من علبة مستطيلة أو اسطوانية طويلة دون غطاء ، تكون أحيانا مصنوعة من قطعة وحيدة مجوفة من الخشب . هذه العلبة، ان جاز القول ، يقلب عاليها سافلها ، أما الاوتار فتمتد على طول المنطقة الخارجية للقسم الاسفل . هناك خمسة الى ثمانية أوتار في التشاتيغان الحديثة ، لكنها كانت في الماضي آلة أكثر طموحا حيث كان الوصف الثابت لها في القصائد هو : التشاتيغان ذات الاربعين وترا . وقد جلب تشابليكا آلة تشاتيغان من سيبيرية . الى متحف ( بيت ريفرز ) في اكسفورد ذات أوتار معدنية ستة متساوية الطول . أما الاختلاف في طبقة الصوت فينتج عن سلاميات حيوان الرنة القابلة للحركة والتي توجد واحدة منها تحت كل وتر . يتم العزف على الآلة بالنقر على الأوتار بأصابع كل يد . ومن المحتمل أن تكون الآلة تقليداً فجاً « للغوسلي » الروسية رغم أن الشكل مختلف جدا بالطبع .

كما أن هناك آلات وتربية متنوعة تستعمل على نطاق واسع لمصاحبة الشعر القصصي وانواع الشعر الاخرى . الآلتان الوطنيتان الأكثر تمثيلا للشعب التركي هما « الدومرا » و « الكوبوز » بأسماء وأشكال مختلفة ، وتشبه هذه عموما ، لكن بدرجات مختلفة ، بعض أنواع الكمان والعود . يستخدم التركمانيون على نطاق واسع الدوتار وهي آلة ذات وترين تشبه بعض الشيء الغيتار ، وهي بالتأكيد ذات أصل فارسي كما عرف فاليخانشوف آلة تشبه « البالايكة » لدى القرغيز ويعتقد انها اشتقت من الدومرا . كما يشير فيربتيسكي الى آلة مشابهة كان يستخدمها شامان الالتاي اضافة الى الطبل وآلة تشبه قيثار اليهودي نسبيا كان يستخدمها الياكوت .

اما الآلة المعروفة « بالكوبوز » فكانت تستخدم بشكل واسع لمرافقة الشعر . ويقدم ليفشاين وصفا مفصلا لهذه الالة كما كانت تستخدم لدى القوزاق . انه يقدمها على أنها نوع من الكمان لكنه مفتوح في المقدمة ومقعر وله ، عادة ، ثلاثة اوتار ثخينة من شعر الحصان . يتم العزف عليها بواسطة قوس قصيرة وتوضع بين الركبتين . وتعد الكوبوز عند هذه الشعوب العنصر المساعد الاكثر اهمية « للباكشا » الذي يعمل متنبئا وعرافاً ورجل الدين المضحي لدى الشعوب الاسلامية التي تقطن السهب الغربي .

كذلك يتحدث فيرتيسكي في أحد الامكنة عن « الكابيس » أو « الكوموس » ( كوبوز ) كآلة ثنائية الوتر يستخدمها ابناء الالتاي لمصاحبة حكاياتهم البطولية . لكنه يعرّف « الكوموس » في مكان آخر باعتباره آلة وترية تشبه البالالايكة الروسية المستخدمة بين قبائل الالتاي « من قبل الشامان فقط » . كما يذكر ان قبائل السويوت تستعمل مصطلح « كوموس » لقيثارة اليهودي تلك التي يدعوها الياكوت أيضا « هوموس » في حين يقال أن القرغيز يستعملون مصطلح « كوبوز » لطبل الشامان .

كذلك فإن قيثار اليهودي او المزمار او الفلوت هي أيضا آلاتمفضلة وواسعة الانتشار . وبالطبع ، ماتفعله هذه الآلات هو شيء ضئيل بالنسبة لرواية الشعر رغم انها نبدو وكأنها تستخدم احيانا لاغراض كهنوتية وبشكل خاص لاستحضار الارواح . فالطبل او الدف يكون شائعاً جدا حيث يكون الشامان موجودا . لكن ، عموما ، تستخدم الالات الوترية ، لمرافقة الشعر القصصي بينما يستخدم الطبل والدف وربما على نطاق أقل ، المزمار وقيثار اليهودي في الأعمال الشامانية .

* * *


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

« ٢ »

# الشعر والقصة البطوليان

الشعر القصصي واسع الانتشار وموضع الرعاية بين القبائل التركية في جبال وسهوب آسية الوسطى . مع ذلك لم يكن تطوره موحدا منتظما. لقد تواجد الشعر القصصي البطولي لصيغته الاكثر تطورا عند القرغيز في جبال تيان شان وخاصة في المنطقة المجاورة لبحيرة ايسيك ـ كول . ويقال أنه كان موضع عناية شديدة أيضا لدى الياكوت رغم أنه ليس لدينا نصوص في هذا المجال . كما تم تسجيل قدر كبير من الشعر القصصي اللا بطولي بصيغة متقنة بالقدر نفسه لدى قبائل سهوب واودية روافد ينيساي الاعلى . ولم تكن الصيغتان منفصلتين تماما . فشعر القرغيز يتميز بادخاله الحر للموضوعات المتعلقة بالحياة الروجية للناس بينما تستمد صيغة واسلوب الشعر لدى قبائل نهر ينيساي مباشرة من الشعر البطولي او على الاقل بما اعتدنا ان يصاحب الشعر البطولي . وفي امكنة اخرى تندمج صيغ وموضوعات الشعر البطولي واللابطولي معا في القصائد نفسها . هذه الصيغة المندمجة لدى الشعوب التركبة لجبال الالتاي والسايان ، تميز اكثر أنواع الشعر القصصي جودة في حين ثمة صيغة مشابهة عند القوزاق وتتار الاوب والارتيتس تميز أيضا القصة البطولية النثرية .

تختلف الحكايات بشكل كبير من حيث التشكل والطول ، فالحكايات في جبال الالتاي والسايان هي في الاغلب اقصر وموضوعها اكثر بساطة من حكايات جبال تيان شان او وادي ينيساي . ومرة اخرى تختلف

نسبة الشعر القصصي الى القصة البطولية بشكل ملحوظ من منطقة الى اخرى . فبين القوزاق يبدو ان صيغة الشعر القصصي الخالص ، غير الممزوج بالنثر ، هي صيغة استثنائية رغم أنها غير مجهولة البتة . أما بين القرغيز ، فالشعر القصصي شائع والقصة البطولية نادرة . اذن للمناطق المختلفة اذن نطاقات موضوعات مختلفة الى حد كبير تتداخل فقط بمقدار محدود جدا . ولسوف نحصر انتباهنا في الفصل الحالي بالشعر القصصي والقصة ذات الصفة البطولية مبدئيا . يبدو الشعر البطولي في آسية الوسطى والشمالية على أنه تطور محلي صرف ناجم ، مباشرة من وحي الشروط البطولية للحياة رغم أن الموضوعات ترتبط الى حد كبير بالازمنة الماضية . اننا نسمع عن شعر الياكوت المرتبط باحداث من القرن السابع عشر كما لاتترك سيطرة دولة اليوغور ومنزلتها الرفيعة في الشعر عند القرغيزاي شك بأن العناصر المحددة في التراث تأتي من فترة زمنية سابقة لجنكيز خان حيث كان تأثير اليوغور في زمنه ما يزال قويا . كذلك ستوضح سمات اخرى تناقش لاحقا ان هذه القصائد اتخذت شيئا ما من شكلها الحالي أثناء الحروب الدينية للقرنين السابع عشر والثامن عشر . لكن العصر التركي البطولي استمر الى حد ما حتى الأزمنة الحديثة . ان هذا الترابط الوثيق للقصائد مع الشروط البطولية الفعلية للحياة في الأزمنة الحديثة ، رغم أن كثيرا منها . فج وطفولي ، اسما يعطي القصة البطولية التركية قيمة ادبية خالصة اضافة الى قيمتها التاريخية والاتنوغرافية .

وبشكل عام فإن الموضوعات المتداولة في الشعر البطولي لدى الشعوب التركية مشابهة لتلك التي نجدها في الشعر القصصي البطولي لدى الشعوب الاخرى . ومن اكثر الموضوعات شيوعا : الغارات ، المعارك الفردية ، سرقة القطعان الضخمة ، الانتقام والهجوم المعاكس ، الخطبة أو الزيجات، الولادة والطفولة المتميزة للابطال، الرياضات وخاصة سباق الخيل والمصارعة ، الرحلات الطويلة والمغامرات المتعددة للحياة البدوية . ففي الشعر الذي يرتبط بكل من التجارب العملية والروحية للابطال نجد ان المغامرات البطولية وغير الطبيعية تمتزج بمهارة تماما ،

كما تمتزج في ملحمة الاوديسة . يشكل هذا النوع من الشعر نسبة كبيرة جدا من الشعر القصصي الكلي لآسية الوسطى . في شعر كهذا ، لاتكون العناصر الخارقة للطبيعة نادرة كما أن الزيارات الى العالم السفلي هي سمة مشتركة . من ناحية اخرى ، تشكل الخصائص الخارقة للطبيعة في القصائد البطولية المحضة نسبة صغيرة فقط من الكل باستثناء حب المبالغة الذي هو عام في أدب الشعوب البربرية ، وفي قصائد كهذه يكون المزاج العام رصينا رزينا كما هو المزاج في الالياذة وعلى نحو مشابه تماما .

إن أهم مجموعة من الشعر البطولي القصصي أو الملحمي هي تلك التي سجلها رادلوف عن قرغيز القرن الماضي . فسواء بالنسبة للطول أو الشكل المتقدم للقصائد ، أو لطبيعة الموضوعات او الواقعية أو الطابع المصقول للاسلوب ، فان شعر القرغيز تجاوز والى حد بعيد أي شعر بطولي اطلعت عليه لدى أي من الشعوب التركية الأخرى . لذلك ، ساركز في هذا الفصل وبشكل رئيسي على ملاحم القرغيز وسيعتمد بحثي من الخصائص المميزة للاسلوب على هذه الملاحم بشكل أساسي . يمكن القول بشكل عام إن هذا التحليل للاسلوب يستوعب جيدا الشعر البطولي والقصة النثرية عند الشعوب التركية ككل وأيضا لكثير من الشعر اللا بطولي ولا سيما شعر قبائل الابكان على نهر ينيساي التي يؤلف شعرها المجموعة الأكثر أهمية من الأدب اللا بطولي المتوفر لدينا لتلك الشعوب .

ان القرغيز يتخصصون كما يقال في الشعر الملحمي الى حد اقصاء القصةالبطولية والقصيدة الغنائيةوهم يركزون اهتماماخاصا علىالاسلوب المكتمل والمصقول . وبما أن هذه الخصائص هي نتيجة جهد فني مدروس من جانب الشاعر ومستحسنة من قبل الجمهور فان ذلك واضح من مقدمة رادلوف الجزء الذي يضم هذه النصوص . علاوة على ذلك ، يبدو التراث الشعري محليا تماما بالنسبة للناس . فالقصائد تدور حول موضوعات محلية والابطال ينتمون تقريبا ، وعلى وجه الحصر ، لماضي

القرغيز أنفسهم . ومن النادر أن يختلطوا مع أبطال من الابكان أو أتراك الالتاي أو أبطال التركمان رغم أن بعضا من أكثر أبطالهم أهمية يظهر أيضا في الحكايات البطولية عند القوزاق وهناك سمة فردية لشعر القرغيز تبين الصفة المتقدمة لتراثهم وهي ميله للورود على شكل سلسلات ، وهو في هذه النقطة يتباين مع قصائد أتراك الابكان المقدمة في مجموعة رادلوف الخاصة والتي تأتي جميعا على شكل قصائد مستقلة . يشترك أتراك الابكان مع التيلوت وأتراك الالتاي في العديد من الحكايات التي تحكي عن بطل ما يدعى كانغزا . ولقد ترجمت نصوص الابكان عن عن الكانغزا الى الروسية ، رغم أن الكتاب يبدو نادراً والنصوص التي تحكي عن الكانغزا موجزة جدا .

جمع رادلوف القصائد القصصية التي سجلها عن القرغيز في ثلاث سلسلات تحكي عن البطل المسلم ماناس والبطلين الوثنيين ، جولوي وايرتوشتوك . تعد السلسلة الاولى الى حد بعيد الاضخم وفي العديد من النقاط الأكثر أهمية . يقدم رادلوف سبع قصائد تنتمي الى هذه المجموعة تحكي عن ولادة ماناس من قبيلة ساري ـ نوغاي ، وهو أعظم أبطال القرعيز ، ثم طفولته المبكرة ، منافسته مع بطل اليوغور إيركوكشو وحربه مع الكالموك ، زواجه من كانيكاسي ابنة الخان تيمير ، ثم موته ودفنه وانبعاثه الى الحياة .

ليس ماناس الشخصية المركزية في جميع القصائد التي يلعب فيها دورا مع حاشيته المؤلفة من أربعين صديقا . تحكي القصيدة الثانية من السلسلة ، بجزئها الأعظم ، عن هداية البطل « آلامان بيت » الى الاسلام وهجره للبطل كوكشو واتباعه ماناس . في هذه القصيدة « آلامان بيت » هو الشخصية الرئيسية ولا يظهر ماناس حتى منتصفها . كما أن جزءا كبيرا من قصة بوك مورون يهتم بالوليمة الجنائزية والألعاب المنظمة من قبل بوك مورون بمناسبة وفاة والده . هنا أيضا لا يصبح ماناس الشخصية القائدة الا في الجزء الأخير من القصيدة والتي تنتهي بموت الأمير الوثني جولوي من نوغاي في معركة فردية على يدي ماناس .

تتضمن القصيدة الاولى وصفا لولادة البطل وطفولته . إن تقدم الأبيات الاستهلالية لائحة بأجداده المباشرين وذكرا موجزا للموقع الصحيح لبيته ولوالديه . تحكي لنا أن والده هو جاكيب باي ابن كاراخان وبيته على شونغار يوجا الذي يفترض أنه في المنطقة المجاورة لجونغاريا . جاكيب باي أو جاكيب خان ، وكلا اللقبين يطلقان عليه يشكو الى الله أنه مذ تزوج لم يرزق ولدا ويصلي داعيا ربه أن يرزقه ابنا :

**بطلا يدمر النويفوت**
**بركابهم المزخرفة وأحذيتهم الزرقاء ،**
**بطلا يدمر رجال الكوكاند ،**
**بأسرجتهم المصورة على شكل رؤوس الطيور ومعاطفهم الزرقاء**
**بطلا يدمر السارات ،**
**بمؤخراتهم المتقرحة وفلكات مغازلهم .**
**بطلا يدمر القوزاق**
**بأمتعة سروجهم القذرة ، ورماحهم الفولاذية**
**بطلا يدمر القرغيز .**
**الذين لا يكفون عن التسول وهم لا يشبعون .**

وقد استجيبت دعواته فولد له طفل يبشر بنجاح عظيم فأقام جاكيب وليمة وتنبأ جميع الضيوف بأشياء طيبة للطفل . كما منحه الأنبياء الأربعة الكبار اسم ماناس وأكل المندوبون السبعة من ياركاند في الوليمة وبحماسة قالوا :

**« بشراسة سيدوس ماناس الجيلموغوس تحت قدميه » .**

وبطريقة مماثلة جاء أربعون مندوبا من الصين ، أكلوا أيضا بحماسة في الوليمة وقالوا :

**« السوف يدمر الصينيين » .**

كما جلس المندوبون العشرة من نوغاي التتار يأكلون اللحم ويقولون :

**« بشراسة سيدوس ماناس تحت قدميه »** ( والمقصود هنا التتار ) .

وهكذا بينما كان ماناس ما يزال في مهده بدأ يتكلم وعلى الفوريحضر له والده حصانا أصفر يسرجه ويدعوا له واحدا وهو باكلي خان الذي بدا وكأنه في منزلة المربي البطل ، يخبره الأب أن ابنه مستعد لأن يركب الحصان الى البعيد أن يمضي الى « المدينة » والى بخارى القوية ويصارع العديد من الحكام الأقوياء . لهذا كان على باكاي خان أن يخدم ماناس ، يطهو طعامه ، يشعل ناره ، يعلمه ما هو غير مرئي أو غير معروف ويرافقه في رحلاته ، وعندما يصل الى مرتبة الرجل يعلمه الطريق الى الخلاص بواسطة القرآن . ووفقا لذلك ينطلق البطل الشجاع ومرافقوه .

في سن العاشرة يرمي ماناس السهام وكأنه في الرابعة عشرة :

**عندما أصبح أميرا دمر أبنية الأمراء .**<br>
**قاد ستين فحلا من الخيل ومئة حصان بعيدا الى**<br>
**كوكاند**<br>
**كما جلب ثمانين فرسا وألف مهر**<br>
**من بخارى**<br>
**وكان الصينيون يقيمون في كاشفار**<br>
**فطردهم الى تورفان**<br>
**وحين أقاموا في تورفان**<br>
**طردهم الى آكسو .**

ومن خلال بيانات تصويرية كهذه يجعلنا الشاعر نتعرف على عالم ماناس بفعالياته العسكرية وميزات الشعوب المجاورة التي تركت أعظم الأثر على خيـال القرغيـز . ففي الغرب اغتنى البطل تماما بأحصنة القوزاق ، سائقا اياهم الى أعلى وادي جاكسارتس من تركمانستان .

وفي الشرق اغتنى على حساب التجار الصينيين في المدن الثريـة المتاخمة لصحراء تاكلما كان ، في تركستان الصينية . وكذلك كانت الجبال الفاصلة لهاتين المنطقتين الثريتين تخدم البطل كحصن طبيعي يمكنه من خلاله أن يثرى على حساب الاثنين .

بهذه القصيدة الموجزة المفككة يقدمنا المغني الى البطل الأكثر عظمة في الشعر الملحمي عند القرغيز . ويعتذر رادلوف عن عيوب القصيدة التي يعروها الى أن الشاعر ، برأيه ، لا يملك من السابق أي بيان عن ولادة ماناس أو طفولته فقال ذلك ارتجالا ، وعلى شكل جواب لبعض الأسئلة التي وجهها رادلوف له حول الموضوع ، تتضمن القصة ملاحظات عن أشياء كثيرة ستكون أكثر تطورا في القصائد اللاحقة التي تدور حول البطل نفسه : اعتناقه للعقيدة الاسلامية ، غزوات النهب والسلب التي يقوم بها ، حروبه العدوانية ، عداواته للكالموك والصينيين ، حقده على كونغير باي الذي يقدم أحيانا كحاكم صيني من بكين وأحيانا كأمير محلي « سيد كاشغار وكوكاند » وجامع للضرائب الصالح سيده .

بطل القصيدة الثانية من سلسلة ماناس التي سجلها رادلوف هـو آلامان بيت الذي يطلق عليه اللقب الثابت « شبيه النمر » . انه مغولي السلالة ، كالموكي العقيدة ، وثني المولد لكن القصيدة تفتتح بوصف لهدايته الى العقيدة الاسلامية من قبل الأمير اليوغوري ، ايركوكشو . يكون آلامان بيت خلال الجزء الأول من القصيدة ضيفا مكرما في حاشية ايركوكشو لكن منزلته الرفيعة أثارت غيرة بقية الحاشية وتآلفه مع زوجة ايركوكسو قدم حجة مناسبة لطرده . هنا يكتفى بالاشارة الى هذه

المودة فقط لكن إشارة الى القصة في قصيدة جو'وي تجعل الأمر واضحا بأنه كان بينهما علاقة غرامية وأن هذه العلاقة الغرامية تقليد مقبول عند القرغيز .

يروي لنا الجزء الثاني من القصيدة كيف أن آلامان بيت عند تركه لمسكر ايركوكشو يذهب الانضمام الى ماناس الذي يقسم معه عهد الاخوة على ألا يترك خدمته أبدا بعد ذلك . تمتلىء القصيدة باللمحات الممتعة والحميمية للعادات المحلية ونماذج السلوك الأصلية وسألفت الانتباه بشكل خاص الى وصف اصطياد ايركوكشو للبزاة على ساحل بحيرة ايسيك كول ولقائه مع آلامان باي الذي يراه راكبا حصانه على الشاطىء المقابل وعلى رأسه قبعة الفرو الكالوكية العالية السوداء والى الدرس الأول في الخطاب الكالوكي الذي يلقبه الأخير في الحال على صديقه الجديد . كما ستتم الاشارة لاحقا الى صفحات تصويرية اخرى في هذه القصيدة الحيــة .

تحكي القصيدة الثالثة من السلسلة الموجودة في مجموعة رادلوف عن المعركة بين ماناس وايركوكشو ، عن الزواج بين ماناس وكانيكساي ثم عن موت وانبعاث ماناس نفسه . اذ تفتتح القصيدة بمدح البطل وذلك يستغرق ثمانية واربعين بيتاً قبل أن يبدا الطقس القصصي . هذه القصيدة سيئة البنية وسياق القص غير واضح البتة ، كما أن المعركة بين ماناس وكوكشو ضعيفة الاثارة ، يعتبرها رادلوف نتيجة طبيعية لسلوك آلامان بيت كما وصف في القصيدة الاخيرة . لكن هــذا ليس بالتفسير الوحيد الذي يمكن تقديمه حول القصيدة نظراً اننا سمعنا في القصيدة السابقة عن سياسة ماناس العدوانية التي كانت دون شــك السبب الحقيقي الذي قاد ايركوكشو منذ البداية للبحث عن مصاهرة آلامان بيت . علاوة على ذلك ، يؤكد الشاعر تأكيد كبيرا عبر القصيدة على تبعية ماناس « للقيصر الابيض » قيصر روسيا ، والحقيقة انه ، ربما بسبب دعم تركستان الروسية له ، يشعر ماناس انه في موقع يمكنه

من مهاجمة اليوغور . وقد شك رادلوف بأن تأكيد القصيدة على وفاء ماناس لروسيا يقصد منه مدحه هو واطراؤه . مع ذلك هناك شك فيما ان كان ذلك هو الدافع فعلا اذ من السهل أن نرى أن لدى تركستان الروسية وبدو التلال الاقوياء كل شيء لكي يكسبوا من خلال تبادل المساعدة ضد اتحادية اليوغور القوية التي يدعمها الصينيون حيناً والتبتيون حيناً آخر .

ومع ذلك ، وأياً كانت الخلفية السياسية الحقيقية ، فان المغني البطولي يمثل بشكل متميز العلاقات بين الروس والقرغيز واليوغور على نحو شخصي صرف . فماناس ينطلق كي يهاجم عدوه ايركوكشو في معركة فردية . هنا تسرد التهديدات المتبجحة ، التعبيرات المتبادلة وسلسلة المواجهات التي تقع بينهما بتفصيل كبير . في المواجهة الاولى التي هي مباراة مصارعة يكون ماناس هو المنتصر لكن عندما يقترح ايركوكشو اليوغوري الاكثر تحضرا اجراء مباراة باطلاق النار بالبنادق ذات الزند المصون ( من الصوان ) فان ماناس لا يقترب من الهدف البتة في حين يقف ايركوكشو ضاحكا وقد اصاب هدفه وماناس يفر مجروحا على حصانه . لكن ايركوكشو يسعى لمداوة جرح ماناس بالاعشاب الطبية بينما يستدير القرغيز بشكل غادر ، ويطعنون حصانه . وهو عمل من أعمال الغدر ليس نادرا بين الابطال .

مرة اخرى يقدم وصف موجز لحضور ماناس حفلة القيصر الابيض. بعده سيكون لدينا صورة مفصلة عن الخطبة والزواج لدى القرغيز حيث يذهب جاكيب باي والد ماناس ليخطب كانيكساي ابنة تيمور خان لابنه. يقبل تيمور طلبه ويأتي ماناس لاحقا لاخذ عروسه بكل اظهار للقوة والغطرسة الفظة ، وهو ما تتميز به العادات القرغيزية ، وابطال القرغيز في حين تقاوم كانيكساي في البداية حبيبها العنيف بكل مظاهر التصميم المناسب لعذراء القرغيز الشريفة النسب . كما يرتب كل شيء لارضاء الطرفين لكن احد أتباع تيمور ، ميننندي باي الذي يوصف بالخطيب عند تيمور والقائل بالطبيعة يصمم على منع العقد ويحرض الصينيين على

تسميم ماناس عندما يكون موكب الزفاف في طريق العودة الى الوطن .
يشتمل الجزء الثالث من القصيدة على وصف لموت ماناس وانبعاثه النهائي وعودته الى الصحة والحياة الطبيعية . انها قصيدة غريبة بمجملها وبشكل خاص هذا الجزء الاخير الذي يصعب فهمه لكن سنرى لاحقا في الجزء الثامن ، ان هناك ما يدعو للاعتقاد بانه تم دمج عددمختلف من النسخ دون كبير مهارة او عناية بغية تجنب التناقضات والتراكبات ، ولعل ذلك هو السبب الرئيسي في غموض القصة .

القصيدة التالية ،بوك مورون تكرس لوليمة جنائزية فخمة الحقت بسباق خيل والعاب . والوليمة يقيمها بوك مورون نفسه في ذكرى والده خان كوكوتوي اذ يرسل بوك مورون في مستهل القصيدة ابناءه الخمسة الى الشعوب المجاورة لحضور الالعاب وتكون الدعوة مرصعة بشكل خاص بتعابير من التهديد لمن سيغيب . ان تعداد الابطال الذين ترسل اليهم الدعوات يشمل قائمة من الابطال تقارب تماما قائمة سفن آخيل لدى هومر وتؤلف ما يمكن اعتباره قائمة شاملة للابطال المحتفى بهم في الشعر البطولي القرغيزي بما فيهم اسماء مثيرة مثل ماناس، جولوي ، جامغيرشي ايرتوشتوك ، ايركوكشو ، وآخرين عدة . هذه القائمة تليها قائمة اكبر باسماء القبائل والشعوب المجاورة التي يقترح بوك مورون الاغارة عليهم لتجهيز نفسه بكل ما هو ضروري للوليمة القادمة . والمشكلة الكبيرة امام المضيف هي تنظيم الضيوف وتوزيع الحصص لان المسلمين والوثنيين هم باستمرار في حالة عداء . هنا يستشير بوك مورون اباه الروحي ، ايركوشوي ، الامير المسلم العظيم الذي يشار اليه اثناء القصائد وباستمرار على أنه « فتح بوابة الجنة وممهد الطريق الى الاسواق » مما يجعلنا نفترض انه دبلوماسي بشكل من الاشكال وان له دورا رئيسياً في تبني الاسلام والتحالف مع تركستان الروسية . كما يشير ايركوشوي الى ان ماناس هو افضل شخص لابقاء الوثنيين في قبضة اليد . الم يواجه للتو البوريات اللاعبين ووفقا لذلك يحدد ماناس موعد الوليمة والسباقات في الخريف القادم .

حالما يصل الابطال ، يقدم المغني بطريقة ماهرة شائعة بالنسبة للادب البطولي ، حشود الناس وهم يدققون النظر في أي الاحصنة سيفوز في السباق مما يعطي فرصة لتقديم قائمة من الجياد البطولية وميزاتها المتعددة تستغرق /١٢١/ بيتا . السباق الاول يجري بين ايرتو شتوك وزوجة جولوي المسنة آك ـ سيكال ، يفوز فيه البطل بوسائل خارقة للطبيعة . بعدئذ تجري مصارعة بين ايركو شوي العجوز وجولوي الكافر ، وبعد ان ينهزم في البداية ، يلقي المسلم بجولوي القوي أرضا . بعدئذ يتقدم كونغير باي أمير الصين الى الامام يندفع بكل راحة ويحصل على جائزة الستين حصانا ، لكن ماناس يلاحقه ويجرده من الاحصنة ثم تتتالى منافسات اخرى ينتصر فيها المسلمون . الجزء اللاحق من القصيدة ، والذي يرتبط بشكل مفكك بالاحداث السابقة يحكي عن سلسلة من الغارات التي قادها ماناس ضد ايركو كشو والبطل جولوي حيث يقتل هذا الاخير على يد ماناس ويذبح والداه أوكوم بولوت وتوروبيك من قبل الامان بيت . غير أن قصيدة « كوس كامان » غير كاملة . فالجزء الاول من القصة يروي بعناية وبتفصيل كبير ، لكن الجزء اللاحق سريع وناقص كثيرا بحيث يصعب كثيرا تحليل النتيجة الدقيقة للاحداث . كذلك فان موضوع القصيدة يختلف حسب الظروف كما تختلف من نسخة الى اخرى ، الاحداث التي تروي في الجزء الاخير من القصيدة الثالثة في السلسلة ـ زواج ماناس من كانيكساي وموت البطل على ايدي الكالموك . تبدأ القصيدة بوصف لزيارة ماناس ( كانيكساي ) ، واستقبال هذه لحبيبها وهو مشهد يختلف اختلافا كبيرا عن المشهد الموجود في النسخة التي اشرنا اليها . اذ يوجد في « كوس كالمان » صورة سارة ورفيعة لكانكساي كمضيفة ، حين تستقبل هي ووصيفاتها الضيوف . وهؤلاء ، بعد ان يتناولوا البراندي ،يدخلون خيمة كانيكساي الملونة بشكل متألق وتتقدم هى ووصيفاتها بدروع لماناس واتباعه جيء بها على عربات من اقصى كاشغار اضافة الى قمصان وبنطالات قصيرة جميلة . كذلك يقدمن لضيوفهن احذية طويلة تصل السروج وهي الاخرى جيء بها على عربات من طشقند .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

**واحدة اخذت جواده الابيض**

**واحدة افتحت الباب**

**واحدة امنته طبقا لعادات السارت**

**ومن الصندوق الذهبي الكبير**

**اخرجن البراندي الثقيلة .**

**اتخذ الاصدقاء الاربعون اماكنهم**

**وعندما جلس الاصدقاء الاربعون**

**وضعت امامهم البراندي الثقيلة**

بعدئذ تستمر القصيدة فتحكي عن غارة ماناس وآلامان بيت على الكالموك وعن الزيارة المخادعة لرئيس الكالموك الى بيت ماناس حيث يطعن البطل ، لكن تنقذه فيما بعد كانيكساي بمساعدة امير مكة . مرة اخرى ، نجد ان من الصعب متابعة الجزء الاخير من القصيدة اذ يبدو الشاعر وكأنه يروي القصة وهو في حالة مناجاة النفس مع ذلك ما هي الا نسخة اخرى عن خطبة كانيكساي من قبل ماناس وغارة هذا على الكالموك .

تحكي القصيدتان الاخيرتان في السلسلة عن سيماتاي ابن ماناس وعن حفيده سيتاك . يولد سيماتاي بعد موت والده ويخطط جده وابناء عمه لقتله كي لا يتمكن من ارث ممتلكات ماناس لكن بمساعدة امه كانيكساي وجده لامه تيمور خان ، ينجو البطل ويعود في وقت لاحق ليقتل ابناء عمه وجاكيب باي العجوز ، جده لابيه . تقع القصيدة الاخيرة بشكل طبيعي في جزئين . يحكي الجزء الاول من السنوات الاخيرة من حياة سيماتاي وقتله على أيدي اثنين من الكالموك ، احدهما ابن آلامان بيت . أما الجزء الثاني من القصيدة فيحكي عن ولادة سيتاك ابن سيماتاي الذي ولد كأبيه بعد وفاة والده . انها كانيكساي نفسها التي تضرب ضربة الموت وتشرب من دم عدوها مقدمة بذلك نموذجا الهمجية

الاكثر مفاجأة وادهاشا ، نظرا لانها كانت المرأة القرغيزية العقلانية ، المجاملة ، اللطيفة ، المضيافة ، الحكيمة والقادرة . يقيم سيتاك في بيت ماناس القديم ويعيش هناك كحاكم لكل ما يقع بين طالس وطشقند وهكذا نصل بشكل مناسب جدا لنهاية هذه السلسلة الكبيرة التي تابعناها عبر اربعة اجيال .

القصيدة الثانية العظيمة او السلسلة الموجودة في مجموعة رادلوف هي عن البطل جولوي ، الكارا ـ نوغاي : امير الكالموكي ، ابن نوغاي باي امير « قبائل الكالموك العشر » .

جولوي شخصية اقل رفعة بالنسبة للمثل البطولية من ماناس . انه ذو حجم كبير وقوة هائلة يمكنه معها التغلب على حشود كاملة بمفرده . مع ذلك ، من النادر أن يفعل هذا ، فهو نتيجة لشهوته المفرطة غالبا ما يفيق سكران ، ويتم ذلك بصعوبة على يد زوجته آك سيكال أو حصانه آش بودان . تقاتل آك سايكال عادة الى جانبه وتتكشف عن فعالية عظيمة وقوة كبيرة في المعركة . فهي بطلة الاحداث الاولية لسلسلة جولوي أكثر مما هو البطل .

يمكن لقصيدة جولوي أن تدعى بشكل عادل بالملحمة وذلك بسبب الحوادث المتنوعة التي يقدمها لنا رادلوف ويتبع واحدها الاخر في تسلسل متقارب صانعة حكاية مترابطة حسنة التنظيم . في البداية نرى البطل الخسيس نوعا ما مستلقيا على الارض متخما وغير مبال تماما بسرقة أحصنة والده الالف وبتوسلات عائلته . بعد حين وبجهود اخته كارديغاش واخت زوجه يمتطي جواده الشهير آش بودان وينطلق في المطاردة ثم ينجح اخيرا في طعن آن خان الذي سرق الاحصنة وفي القبض على زوجته آك كانيش . كما يحمل له حصانه الرائع ايضا آك سيكال ابنة الزعيم القادر انتيشاك ، لتصبح زوجته ثم تروي القصيدة عددا من الاحداث المتعة ، فنسمع عن زواج اخت جولوي كاردنياش ، بالامير الكالموكي كاراشا وعن اغتصابهم لامارة جولوي في

حين كان البطل مسجونا من قبل الامير الكالموكي يوروم خان ، سيد كونفير باي ، الذي رأيناه كرسول صيني في سلسلة ماناس . نسمع أيضا عن ولادة ابن جولوي في غياب أبيه وعن محاولات كاراغليش وكاراشا قتل الطفل وعن نجاته وتربيته في المخيم البدوي من قبل الزعيم العجوز كوشو بس باى ومن قبل زوجتي جولوي اللتين تبنتاه كابن لهما ونجاته اللاحقة من أبيه . تنتهي القصيدة بزواج بولوت لكن لا شيء يقال هنا عن موته على يدي آلامان بيت .

يشغل الجزء الاخير من القصيدة وصف الوليمة التضحية التي يقيمها كوشوبس باي وبولوت والممارسات الخارقة للطبيعة التي يقوم بها بولوت بمرافقة ما تدعى كارا تشاش تقدم على انها اخت بولوت وراعية غنم عند كوشو بس باي . انها بوضوح شامانية بارعة لانها تصد قوى الظلام التي تهدد حياة بولوت وترافقه بامان عبر مخاطر العالم السفلي وترجعه مرة اخرى الى الارض . والحقيقة يعتبر القسم الاخير من القصيدة لابطوليا ، لكونه يهتم على وجه الحصر تقريبا بالطقوس الدينية والممارسات الروحية والخارقة للطبيعة . لهذا السبب سنأخذ هذا الجزء بعين الاعتبار بتفصيل أكبر في الفصل المتعلق بـ « الشعر والقصة اللابطوليين » .

يلاحظ ، حتى من خلال هذا التلخيص الموجز بان التأثير الانثوي بارز بروزا شديدا في جولوي . والحقيقة ، يحددالتطور الكامل للاحداث من البداية وحتى النهاية من قبل زوجتي جولوي . والصداقة والتعاون الكامل بين هاتين المرأتين هما من أكثر ميزات هذه القصيدة ادهاشا . اذ يشار الى كل من آك كانيتس وآك سيكال باعتبارها أما لبولوت في حين تظهر فقرة غامضة متعلقة بزوجة كوشبوس باي المسنة تعتبرها أيضا واحدة من « أمهاته » رغم انها في الواقع أمه بالارضاع . آك سيكال بقوتها وآك كانيتس بوقاحتها هما البطلتان الحقيقيتان للقصيدة . تنقذ آك سيكال زوجها مرارا وتكرارا من اعدائه ، وعندما تورطه حماقته

يصبح خارج نطاق مساعدتها فان آك كانيش تنشىء ابنه بأمان وتعلمه الانتقام الذي تخطط له المرأتان معا ويكو نبولوت الاداة التقليدية فقط . فهما شأنهما شأن كانيكساي ، تتوسلان ثم تحصلان على حق توجيه ضربة الموت لعدوهما الماسو .

السمة المدهشة للقصيدة هي الطريقة التي ينتقل بها مركز الاهتمام والتعاطف من مجموعة من الناس الى اخرى ، من بيت جولوي الى بلاط يوروم خان والعودة مرة اخرى ، من المكان الذي يستلقي فيه جولوي مسجونا الى الكوخ حيث تنحني زوجتاه على حشية الصوف ومن هناك الى بيت كوشبوس باي ، والد بولوت بالتبني ثم العودة الى أرض الكالموك حيث يتم حل العقدة ، ثم تحرير جولوي والرجوع الى كوشبوس باي . ان المهارة التي تسير بها الخيوط المتوازية في القصيدة وتحبك لا تقل كثيرا عما نجده في الاوديسة .

القصيدة الثالثةالتي يقدمها لنا رادلوف عن القرغيز هي ابرتوشتوك ( البطل توشتوك ) . هذه القصة معروفة ايضا عند الاتراك الاخرين حيث يظهر البطل في قصة نثرية وحيث يحفظ اسمه على شكل جيرتو شلوك وجارتو شتوك الغوا الارضي . هذه القصة شأنها شأن قصيدة جولوي تقوم بصيغة الملحمة ، لكنها تهتم كلية بسيرة رجل تعد تجاربه روحية أكثر مما هي مادية وتحدث مغامراته الرئيسية في العالم السفلي عالم الارواح . لهذا السبب ، سنحتفظ بمعالجة اشمل لهذه القصيدة في فصل « الشعر والقصة اللابطوليين » . مع ذلك يمكن ان نذكر هنا ان مغامرات البطل السفلية مشابهة في نقاط عديدة للمغامرات البطولية العادية التي يقوم بها ماناس وجولوي . ومن الاشارات الموجهة الى البطل نفسه والى حصانه الشهير تشال كويروك في سلسلة ماناس وجولوي . ومن الواضح أن ابرتوشتوك هو أيضا شخصية معروفة في القصص البطولية . فعلى سبيل المثال يمكن الاشارة الى قصيده بوك مورون حيث يأتي ايرتو شتوك من خلال علاقة تربطه بماناس وآلامان بيت ويدخل سباقا مع زوجة جولوي .

والسلسلات الثلاث تتشابك الى حد ما ، فايرتوشتوك كما رأينا يظهر في سلسلة ماناس وفي القصيدة البطولية المنفصلة التي يكون فيها هو نفسه البطل . وجولوي وهو نفسه بطل لقصيدة منفصلة يوجد في حالة عداء لماناس . ومن مراجع اخرى يتضح ان مداراتهاتتداخل ، فابن جولوي بولوت ، وزوجته آك سيكال يحضران العاب مورون . كما يحس كاراشا الكالموكي عدو جولوي اللدود ، بيد آلامان بيت الثقيلة وفي قصيدة جولوي يرسل كونغير باي جامع الضرائب في سلسلة ماناس من قبل يوروم خان لمرافقة آك سيكال من بلاد الكالموك الى موطنها علاوة على ذلك ، فان من الواضح أن ابطالا آخرين يذكرون في السلسلات الثلاث هم أنفسهم أبطال رئيسيون لسلسلات من القصص يشار اليها دائما على شكل تلميحات . فنحن دائما نسمع عن ايركوشوي :

**من فتح أبواب الجنة المقدسة المغلقة**
**من فتح أبواب الاسواق المغلقة**

لذلك السبب ، ليس عندنا أي شك في أن لإيركوشوي شرف ادخال الاسلام بين النوغاي وانه ايضا بطل قصيدة او سلسلة خاصة به . والحقيقة ، هو نفسه يقدم قائمة بالاعمال التي شارك فيها كما يتضح من طبيعة الاشارات التلميحية ، أن الجمهور متآلف مع تلك القصص . مرة أخرى ، نجد في قصائد القرغيز الكثير من التلميحات الى جامغيرشي، حاكم النوغاي ، الذي يشكل نفوذه وتأثيره تهديدا مستمرا لايركوكشو الذي يعتبره ماناس عدوا بمرتبة الند . كذلك ليس هناك اي شك في أنه هو أيضا بطل قصائد القرغيز التي تحتفل به كبطل فردي ، والسوف نرى ، كلما تقدمنا أن المواجهات بين جامغيرشي وايركوكشو هي أيضا موضوع قصص بطولية عند القوزاق .

وعموما تستمد سلسلات القرغيز موضوعات من الحياة بشكل مباشر ، فتصور حيوات ومغامرات الابطال والبطلات ضمن اطار طبيعي

وتسمح بمقدار معين من المبالغة او شدة الاثارة الشعرية وما يمكن أن نصطلح عليه بالاسلوب البطولي ، اذ توصف عاداتهم ومآثرهم ، بمعظمها بواقعية بسيطة . قدراتهم وقواهم الجسدية هي قدرات مخلوقات بشرية . رحلاتهم لا تشبه رحلات ابطال وبطلات قصائد الابكان والسهوب المجاورة التي سنلقي عليها نظرة لاحقا فهي محصورة بمناطق الارض ولا تأخذهم بعيدا عن الوطن أكثر مما هو متوقع من رجال عظماء على أحصنة ممتازة . وصف الشخصيات في القصائد مقنع أيضا رغم أنه بالمقارنة مع أفضل الشعر الملحمي ، ليس هناك أي مهارة . فالشخصيات تقدم بشكل طبيعي تماما ، وذلك جزئيا بفضل القدرة على التفصيل وجزئيا بفضل القدرة الانتقائية السديدة للقاص .

وكمثال على الطريقة الأكثر اختصارا لوصف الشخصيات المطبقة على الشخصيات الثانوية يمكن أن نشير الى الفقرة التي تصف كيف ترى آك ايركاش ، زوجة الامير اليوغوري ايركوكشو ، البطل الكالوكي . آلامان بيت وهو قادم باتجاه البيت فتنشغل بترتيب زينتها استعداداً لملاقاتـه :

**آك ايركاش ، الجميلة الرفيعة ــ المولد :**

**ــ بمرح وضعت غطاء راسها المزخرف**
**على راسها**
**فرقت شعرها الى اليمين**
**ثم رتبته على الجانب الأيمن**
**فرقت شعرها الى اليسار**
**ثم رتبته على الجانب الأيسر**
**مشبك شعرها الذهبي ثبتته الى طرف القمر(١)**
**مشبكها الفضي ثبتته الى طرف الشمس(٢)**

---

**(١ و ٢) لعل ادوات الزينة هذه تشبه بشكلها الشمس والقمر وكانت تستخدمها النساء .**

**وكالمغرورة مشت جانبا**
**وكالمغرورة أتت**
**ثم افتر ثغرها ضاحكاً**
**ناثرة العطر من أنفاسها**
**راقصة كحمل صغير**
**ملقية خصلات شعرها على كتفيها**
**آك ايركاش ، ابنة الأمير**
**عبرت بعدئذ الباب**
**والتقت في طريقها ، ببطلها**
**آلامان بيت**

ليس من الصعب أن نتصور هذه المرأة اللعوب المثيرة ونحن نترقب تماما ما سيحدث من خلاف وشقاق بين زوج آك ايركاش المسن والبطل الكالموكي الشاب النبيل .

في قصائد هذه السلسلة ، كما في البيليني الروسية ، لا يبدو هناك أية قاعدة أو سابقة لثابتة فيما يتعلق بالحدود التي يجب أن تعالج بها الحوادث في قصيدة واحدة . فالقصيدة التي تدور حول ولادة ماناس هي أكثر أو أقل تقيدا بالموضوع المقترح في العنوان . كما أن قصيدة هداية آلامان بيت وطرده من قبل ايركوكشو ومعركته اللاحقة مع ماناس تشكل وحدة حدث كاملة . غير أن أحداث القصيدة الثالثة ــ المعركة بين ماناس وكوكشو ... الخ . مفككة الاوصال تماما كما هي في القصيدة ، اذ يمكن حذف أي من الأحداث أو اضافة أية أحداث من قصائد أخرى دون تغيير في التركيب . ومن الواضح ، أن المغني القرغيزي ، مثل راوي البيليني الروسي ، يختار حوادثه من عدد وافر من الأحداث الموجودة في مخزونه وفقا لحالته الخاصة ووفقا لمزاج الجمهور . كما يتم هذا بموهبة متنوعة جدا ومقدرة استنتاجية وأيضا بنجاح متنوع وفقا لحالة المغني .

يمكن الملاحظة ، من هذا الوصف المختصر للقصائد ، بأن سلسلة ماناس هى مجموعة قصائد ملحمية فردية تهتم كل منها بأفعال بطل مختلف أو مجموعة من الأبطال . وهذا واضح أيضا بالنسبة لقصائد الاتراك الآبكان لكن ، هناك فرق . ففي حين أن هذه الأخيرة ، هي بكليتها ، أو بمجملها تقريبا مستقلة بعضها عن البعض الآخر نجد أن الصفة المميزة لقصائد القرغيز هي أن شخصيات مختلف القصائد تتشابك وتتداخل . انها جميعاً ، تعيش في عصر واحد ومعظمها ان لم يكن كلها يعرف بعضها البعض الآخر . وعمليا ، يظهر جميع أبطال سلسلة ماناس في معظم القصائد ، لكن بدرجات مختلفة من الأهمية . والواقع ، أن سلسلة ماناس صورة لحياة وفعاليات أبطال رئيسيين لفرع معين من النوغاي في فترة زمنية معينة .

على ضوء تداخل الشخصيات الذي تمت الاشارة اليه آنفا ، يجب الافتراض بأن قصائد « جولوي » و « إيرتوشتوك » يجب تضمينها في سلسلة ماناس بالتساوي مع قصيدة « بوك مورون وأولاده » لكن ليست هذه هي الحال . فرغم أن ايرتوشتوك يظهر في القصيدة المخصصة لبوك مورون الا أن دوره ضئيلا . ورغم أن ماناس يظهر في قصيدة جولوي فمن الواضح تماما أنه بالنسبة للهدف الماثل أمام ناظري المغني فان جولوي هو الشخصية الأكثر أهمية واثارة منهما ، فهنا ، يتحرك بطله ، رغم أنه ماناس ورغم مكانته الحقيقية الرفيعة ــ على المدار الخارجي لعالم جولوي . والحقيقة ، تقع قصائد القرغيز في نقطة متوسطة بين قصائد مجموعة الآبكان من ناحية ــ حيث أن كلا منها ، كما نوهنا ، مستقلة بشكل كامل وبين البيليني الروسية حيث تضم كل منها مغامرات بطل فردي وترتبط بالمركز . ورغم شخصية الامير فلاديمير الجامدة نوعا ما ، ففي قصائد ماناس تبتعد الشخصية الرئيسية عن كونها جامدة فهو نفسه أحيانا يكون الشخصية الرئيسية والفعالة جدا رغم أنه في قصائد معينة يكون الأبطال الأكثر فعالية هم

أقرباؤه أو أصدقاؤه ، أو أتباعه ، والأفعال الأكثر اهمية لا تنجز دائما من قبل البطل نفسه .

ويبدو أن لدينا في قصائد ماناس « سلسلة » هي قيد الصنع . أمير تافه من ساري نوغاي يبحث عن منزلة أدبية هي دون شك ذات تأثير سياسي أو عسكري أكبر بكثير مما يمكن أن يكون له فعليا .

تعزى هذه المنزلة الأدبية دون شك الى مغني القرغيز . اذ يعطي المغنون ، كما نرى ، اهمية كبيرة أيضا لهداية أخي ماناس بالعهد ، آلامان بيت ، الى الاسلام والى اعتناق ايركوشوي الاسلام . مع ذلك ، يمكن أن يكون هناك شك ضئيل بأن التأثير الاسلامي في السلسلة قوي مهما يكن سطحيا ومعاصرا . كما أن من المحتمل كثيرا أن يعزى شيء من منزلة ماناس والوحدة التي تملكها السلسلة الى تأثير المغنين المسلمين . ولأكن أكثر تحديدا فان من المحتمل على ما يبدو أن اعتناق قادة كهؤلاء للاسلام اكسبهم مقدارا معينا من الدعم السياسي من تركستان الروسية ومكنهم من طلب الثروة والمنزلة على حساب جيرانهم وهي الطريقة المؤكدة لدعم وتملق المغني المحترف .

تشترك القصائد التي نوقشت آنفا بشكل عام بالسمات التي رأيناها خاصة من خواص الشعر البطولي في مكان آخر . والحقيقة ، نرى التشابه في الشكل والاسلوب الى حد مدهش . واذا سلمنا أن هناك بيئة غير مألوفة وتجارب عرضية طارئة يمر بها البدوي بالمقارنة مع البيئة المستقرة والعيش المستقر في الاماكن الأخرى ، فان أنماط الشخصيات المصورة وحركة القصائد مماثلة الى حد كبير لما نراه في قصائد هومر وقصائد بيولوف . كذلك فالخصائص الأدبية هي نفسها. كما لدينا وفرة من الوصف والسرد الاضافي ، كذلك هناك الحب نفسه الصيغة الملحمية والألقاب الثابتة والغرابة نفسها والعظمة التصويرية للمشاهد .

يحب المغني الوقوف بشكل خاص عند الاوصاف الدقيقة وتوسيع حكايته من خلال الاعادة وتقديم أحاديث وقائمات طويلة تتضمنها الأحاديث نفسها . وليس من النادر أن تحتل هذه صفحات عدة تماما وقد تمت الاشارة سابقاً الى بعض الأمثلة . أما الحوار ، ذاك الذي يصور المجرى العرضي للحياة اليومية أو « استيشوميثيا » التراجيدية الاغريقية ، فانه غير معروف كما هو الشأن في الشعر البطولي ، لكن المجالس الرسمية ليست نادرة ، ويمكننا أن نشير الى المناقشات التي تحدث قبل العاب بوك موررن وتسجيل الطريقة الاضافية التي يعبر بها الأبطال عن أنفسهم باسهاب . ان مقاطعة المتكلم أمر غير معروف ولياقة المحادثة محفوظة . والكلمات المحكية في جميع المناسبات تسجل بذاتها بحيث تعطى دائما الكلمات ذاتها التي تستخدم التحية لدى الكالاوك والمسلمين ، رغم أن المغني يشعر بضرورة ترجمة تلك الكلمات لجمهوره. كذلك فان الدروس التي يعطيها آلامان بيت حول المصطلحات الكالموكية لايركوكشو وتلك التي يعطيها المندوب الكالموكي من القرم الى كيرغان تشال تقدم للجمهور أيضا التعاليم التي تنفعهم في مناسبات مشابهة . فاللقاء الأول بين آلامان بيت وايركوكشو يوصف كما يلي :

**آلامان بيت ، شبيه النمر**
**وعلى رأسه قبعة سوداء عالية**
**جاء راكبا باتجاهه**
**عندما رآه كوكشو حل به الرعب**
**نظر آلامان بيت الى كوكشو ثم صرخ**
**« آلتاي ! آلتاي »**
**« جاباي ! جاباي »**
**« موندو ! موندو »**
**« كالكاي كاشكا ! »**
**« بيشيك سولون ! »**

على الفور يجيب كوكشو :

**« أنا لا أفهم حديثك »**

عندئذ يقول آلامان بيت :

**« عندما أقول آلتاي ، آلتاي »**
**فأنا أسأل عن سعادتك**
**عندما أقول جاباي جاباي**
**أسأل عن صحتك**
**عندما أقول كالكاي كاشكا**
**أسأل : « هل الك أمير » ؟**
**عندما أقول « بيشيك سولون »**
**أسأل « هل الك سيد » ؟**

ثم تعيد الأحاديث الحكاية بشكل متكرر وتقدم بكلمات مماثلة لتلك التي جرى التحدث بها للتو . بهذه الاساليب توظف الأحاديث على نطاق واسع لإطالة الحكاية عن طريق الاعادة وهي دائما وسيلة مفضلة في الشعر القصصي البطولي اذ غالبا ما يعبّر القرغيز عن الحكاية الحقيقية والأوصاف بشكل متكرر على شكل أحاديث . وكمثال ممتع عن هذا ، هناك الوصف المفصل الذي تقدمه امرأة أخي جولوي له عن الطعام الذي حضرته له كي يقدمه لابنه بولوت ، بما في ذلك من سرد للعمليات المتعددة التي جرت لتحضير الطعام ، وما يشكل بالحقيقة وصفة طهوية تتحول الى سرد قصصي للعمل ينقل على شكل حديث :

**في السنة الماضية**
**ذبحت الف فرس ، يا خان جوالوي**
**لحم هذه الأفراس الألف جميعا**
**قطعته الى قطع صغيرة جــدا**
**ثم وضعتها في الملح لمدة ستة ايام**

**بعدئذ سحقت بهارات ممتازة جيداً**
**ونثرتها فوق اللحم**
**ثم جففته تحت الشمس**
**بعدئذ طحنته بالطاحون**
**ولكي لا يكون خشن الطحن**
**نخلته بمنخل حريري**
**ثم أخرجت هاونا ومدقا**
**جمعت النساء والفتيات**
**وبعد أن طحنته أحسن طحن**
**وضعته في حقيبة جلدية**
**علقته عاليا قرب النار**
**وربطته الى جانب المرجل**

فكما في قصائد هومر ، تقدم لنا هـذه القصائد حركات وأفعال الأبطال وزوجاتهم بقدر كبير من الكمال . فعندما يبدأ البطل رحلة ما توصف حركاته بالتفصيل وبكل دقة ، ينهض من مقعده ، يذهب باتجاه الباب ، يفك هو أو زوجته الحصان من مربطه ، ثم توصف عملية السرج واللجم بتدقيق شديد ، فلا يهمل اى رباط ولا تترك أية عقدة للخيال . أخيرا ، يمتطي البطل الحصان ويمسك بالسوط وينطلق بعيدا . وهكذا، نرى أن الوصف المنمق للتحضيرات التي يقوم بها ماناس وأتباعه من أجل الذهاب الى الوليمة الجنائزية والالعاب التي حضرها بوك مورون يقدم صورة حية النشاط والحيوية في معسكر القرغيز من الحركة :

**أحضرو الخيول للركوب**
**أحضروا المرجل بسرعة**
**اليوم هو يوم الركوب**
**خيمتنا الذهبية ذات الشعر الجميل الأبيض**

**اربطوها واطووها بمتانة**
**ضعوا فوق جوادي الأبيض**
**غطاء سرجي المصنوع من جلد النمر**
**ضعوا على رأسه لجاما احمر**
**احزموا عليه طبلة الصياد الأزرق**
**واحضروه الي من عنانه القائد**
**والخيمة البيضاء الذهبية**
**اربطوها جيدا الى ظهر حصاني**

اسلوب القصائد تقليدي جدا ، تستخدم فبها صفات ثابتة بشكل عام ، على سبيل المثال : « حصان عال » ، « شمس حمراء » ، « سرير ، طاولة ذهبية » . كذلك يتميز كل بطل بلقب ثابت فعلى سبيل المثال : آلامــان بيت « شبيه النمر » آد شوباى « صاحب اللســان الحاد » ايرجولوي « ذو الفم كالقربة » كمــا تظهر القــاب عديدة في القائمات المتعددة لأعضاء حاشية ماناس . وهناك عبارة شائعة تستخدم لوصف البطل « هو الذي لا يمكن لحصان أن يحمله » . كما يرتبط بكل اسم حصانه كارتباط لقبــه أو كنيته فمثلا آلامــان بيت صاحب بيبالد الأصغر . كذلك يطلق على المدن والامم عبارات وصفية ثابتة ، مثلا : « بخارى ذات البوابات الست » ، « الروس أصحاب الأفواه الشعرية » ( اشارة لعادة الروس في تربية اللحى ) ، الصينيون « البربر الذيــن لا يفهم أحد لغتهم » ، الكالموك ، « السكارى ذو القبعات المدورة المزينة بالشرابات الذين يقطعون لحم الخنزير ويربطونه الى ســروجهم » . السارت ، « الذين يحبون حميرهم كما لو كانت خيولا والذين يحملون خبزهم في صدورهم » . كما يستخدم عدد واسع من العبارات الثابتة كمصطلحات تستخدم في المناسبات والعديد منها لا يفهم أدبيا كما تحدث

عند ولادة بطل موعود . إذ يقال لنا أن جزءه العلوي من ذهب وجزءه السفلي من فضة ، ويلفظ كلمة « أم » عند نهاية اليومين من عمره وكلمة « أب » عند نهاية الأيام السبعة .

أخيراً يمكن ان نذكر هنا أنه كما في الشعر البطولي في أي مكان آخر ، يكون عدد كبير من الموضوعات ثابتا ويحدث باستمرار في ظروف مماثلة ، كما أن الخطابات الرسمية كالتحذيرات والمناجيات تصاغ احيانا بلغة مجازية ، استعارية وتقدم بشيء من الروية والاتقان ، « حينذاك » وقفت آك سيكال ورفعت صوتها أو « تحدثت بصوت مرتفع » .

قبل أن نترك الشعر القصصي يمكن قول كلمة أخرى حول تطوره عند الشعوب التركية الأخرى . فالشعر القصصي واسع الانتشار بين أتراك جبال آلتاي وسايان ويحكي عموما عن الامراء والارستقراطيين والأبطال المشهورين .

كما يبدو من المحتمل أن كماً هائلا من الشعر القصصي البطولي قد ازدهر بين هذه الشعوب في أزمنة حديثة نسبيا رغم أن قليلا من الأمثلة ما عدا الأمثلة القليلة العدد الموجودة في مجموعة رادلوف ، قد توفر لي . كما يبدو أيضا أن الشعر القصصي البطولي قد ازدهر بين الباكوت على نهر كولا يمار رغم أنه لم يتوفر لي الا القليل من المعلومات حول هذا الموضوع . ومن خلال ملاحظات ثانوية في حكاية شكلوفسكي ، نتعرف على أن لهذه الشعوب ملاحم تحكي عن القائد الياكوتي العظيم دجينيك ذاك الذي ثاروا تحت قيادته في القرن السابع عشر ، كما يقال أن هذه الملاحم هامة لغنى وخصب خيالها وأيضا لتفاصيلها الواقعية . فعملية النهب توصف بدقة كبيرة حتى أنه تعطى تفاصيل عن نوع السكاكين المستخدمة . مع ذلك ، ولسوء الحظ ليس لدي أية نصوص منها ولا اعرف ان كان قد تم تسجيل أي نص . عند الكازاخيين يوجد أيضا

كل من الشعر القصصي والقصة البطولية ( السـاغة ) والأمثلة في مجموعة رادلوف هي أحيانا من الشعر القصصي الصافي مثل ( ساين باتير ) لكنها في الأغلب ذات شكل يجمع بين الشعر القصصي والقصة البطولية . عمليا، يبدو الشكل الأخير هذا مقتصرا على الكازاخيين حيث تطور بينهم الى درجة رفيعة من الاتقان الفني . تنتمي جميع قصص الكازاخيين التي درست هنا باستثناء « ساين باتير » الى هذه الفئة .

لقد حصل رادلوف على ( ساين باتير ) الملائمة للقبائل الصغرى من احدى المخطوطات .

تتألف هذه القصيدة من /١٨٨٢/ بيتا وتحكي عن حرب الكالموك وهي مشابهة في كل من الموضوع والاسلوب مشابهة كبيرة لقصائد سلسلة ماناس . فالبطل ، وهو من النوغاي ، يذهب لمساعدة بطل من القره ــ نوغاي ــ يدعى كوبلاند ، لكن في خضم القتال يهجره اتباعه وكوبلاند نفسه ويترك في ساحة القتال مجروحا جروحا خطيرة .

يعود اتباعه الى الوطن ويقرون بموته لكن زوجته وامه تركبان باتجاه المنطقة حيث يستلقي البطل وبفضل رعايتهما يشفى في الحال من جراحه . لكنهما تؤسران من قبـل الكالموك هنا يتجـه ولداه الى كوبلاند لطلب المساعدة ويهاجم الثلاثة معا الكالموك وبمساعدة ساين يتغلبون عليهم وينقذون المرأتين . انه لمن الصعب ان نعطي في هـذا التلخبص الموجز الأجزاء الرائعة والميزة الأدبية لهذه الحكاية حقها إذ تتوفر لها جميع الخصائص البطولية لقصائد القرغيز مـع المهـارة في ترتيب الأحداث والشخصيات المزدوجـة التي سنرى أنهـا الميزة الخاصة لقصائد الابكان . تعد « ساين باتير » كما قلنا للتو ، المثال الوحيد في مجموعـة رادلوف عن القصيدة القصصية الكازاخية ( القوزاقية ) دون خلط نثري، لكن خصائصها الممتازة تجعل من غير المحتمل أن تكون المثال الوحيد من نوعها ، وشدة قرابتها للشعر القرغيزي تجعل من المستحيل ان تكون

عرضية . ولسوف نرى للتـو أن بعض قصص وأبطال هؤلاء القرغيز معروفة في التراث الكازاخي ، لذا يبدو من المحتمل أن ساين هو بطل من الساري ـ نوغاي ـ بل حتى القصيدة نفسها ربما دخلت الى تراث الكازاخيين من الساري ـ نوغاي أو فرع آخر من القرغيز .

قد تكون « كيز جيبيك » هي الحكاية الكازاخية الأكثر شهرة والتي يمكن وصفها على أفضل نحو بالقصة النثرية البطولية . هذه القصـة شائعة في عدد من النسخ المختلفة وربما في عدد من الصيغ المختلفة لكن لا تتضمنها مجموعـة رادلوف ، والنسخة الوحيـدة التي قرأتها هى ترجمـة روسية للشكل الكازاخي المتميز والذي يتناوب فيـه النثر والشعر . مـع ذلك ، يتفوق الشعر على النثر الى حـد كبير ويشمل الحكاية والأحاديث وغالبا ما يعيد ما كان قد روى نثرا من قبل . وهكذا يخدم النثر ، الى حد ما ، كمقدمة وتعليق ولا يمكن أن يكون سمة أصلية للعمـل رغم أنه كما سنرى هـو الشكل الأكثر تواجـدا عـادة بـين الكازاخيين ( القوزاق ) .

ويذكر البروفسور المرحوم وليام بيتسون ، الذي كان يكتب من ضفة نهر شو قرب بحيرة بالخاش عام ١٨٨٧ ، أنه وجد « نسخة من الأغنية الوطنية ذات النوع الملحمي التي تحكي قصـة حب « تاليفون ودجوبك » وقصة الحرب مع الكالموك وتشير بوضوح الى كيز جيبيك وزوجها الأول تولغين ، قائلا أن النسخة المشار اليها يمكن أن تكون بكليتها شعرية الصيغة . ويضيف بيتسون أنه اشترى النسخة بمبلغ زهيـد لهذا يمكن الافتراض أن النسخ المكتوبة لم تكن نادرة في ذلك الوقت . مع ذلك ، فالقصة كانت شائعة بصيغتها الشفهية منذ زمن طويل ونعلم ذلك من شهادة العجائز الكازاخيين الذين سمعوا كيز جيبيك من شـفاه أحـد أجدادهم أو مـن قريب عجـوز أو من المغنين الأصليين للشعـر الارتجالي . كما يرجعها الباحثون الروس ، وفق الادلة الداخلية ، الى القرنين الرابع أو الخامس عشر .

تحكي القصة عن خطبة البطلة كيز جيبيك ، التي يقع معسكرها على نهر ياك ، من قبل زعيم شاب من القبائل الصغرى يدعى تولغين . يسمع تولغين في البداية عن جيبيك من تاجر مقيم في معسكر والده وينطلق للبحث عنها . مستشار والدها الأساسي الذي يقدم باعتباره وزيرا له يصادق تولغين ثم يقدمه الى جيبيك فيرتبط الاثنان ويقيم تولغين في معسكر جيبيك ثلاثة أشهر لكن جيبيك كانت قد خطبت من قبل ، وعن طريق والدها ، لبطل يدعي بيكزان . خطيبها المرفوض هذا يتسبب بقتل تولغين من قبل لصوص وهو في طريق عودته الى جيبيك بعد زيارته لوالده في موطنه القديم .

وانتقاما له يقتل أخوة جيبيك بيكزان . ثم بعد ثماني سنوات يذهب الأخ الأصغر لتولغين ، سانسيز باي ، للبحث عن أخباره ويعلم بموته . وتبعا التقليد التركي يطلب يد أرملة أخيه لكن والدها يكون قد وافق على خطبتها ، وللمرة الثانية ، لخان كالموكي . مع ذلك ، تجلس جيبيك في خيمتها باكية بينما تكون احتفالات العرس جارية وحين تعلم بوصول سانسيز باي تركب واحدا من أحصنة الخان مندفعة في السهب لتقابله . يلحق الخان بالهاربين وتدور معركة ضارية بينه وبين سانسيز باي لكن الخان يقتل ، وفي المعركة التالية التي تقوم بين أتباعه ، الكالموك ، وأتباع والد جيبيك ينتصر هؤلاء وبسرور كبير يتم زفاف العروس والعريس .

أما أمثلة الحكاية البطولية التي يوردها رادلوف عن القبائل الكبيرة والمتوسطة ، فانهـا تتألف ، شأنها شـأن كيز جيبيك من نثر وشعر ممزوجين بدرجات مختلفة . في قصيدة « كوسي كوربوش » ، مثلا تتألف الحكاية التي تصل الى ست وثلاثين صفحة بكاملها تقريبا من الشعر . وأفضل ما يمكن أن توصف به هذه القصيدة هو أنها رواية بطولية لكنها باطارها العام تحذو حذو الخطوط التقليدية الشعر البطولي التركي في مكان آخر . ويمكن للعنصر الروائي أن يكون قد تطور بفعل تأثير أجنبي ( التأثير الاسلامي ) . فالبطل « كوسي » والبطلة يخطبان واحدهما للآخر

منذ الطفولة . لكن والد البطل يموت مباشرة بعد ذلك وتتراجع زوجته وابنه الى حالة من الفقر المدقع ، فيندم والد البطلة على الخطبة ويبحث عن تزويج ابنته لجار زعيم ، لكن البطل ، وبنصيحة امرأة عجوز ، يبحث عن خطيبته في هيئة متسول ويفوز بحبها .

عند ذاك يسعى العريس المحبط لقتل كوسي لكنه في هذه النسخة يقتل هو نفسه على يد البطلة التي تتزوج حبيبها بعد ذلك . لكن في نسخة للقصة نفسها لدى أتراك البرابة ، ينجح العريس الذي اختاره والد البطلة في قتل كوسي وتطعن البطلة نفسها على جسد حبيبها الميت.

تقع النسخة الكازاخية بمعظمها تقريبا في صيغة الشعر القصصي . صفحتان من النثر فقط تدخلان في القصيدة وواحدة تضاف في النهاية . وانه لمن المثير أن نشير الى أن نسخة مختلفة من هذه الرواية قد نشرت في مختارات بيريزين . هذه النسخة تتألف بكاملها وبشكل واضح من الشعر في حين تتألف نسخة الأتراك « البرابة » التي أشرت اليها للتو من نثر وشعر ممزوجين والأخير ينحصر في الخطابات . وفي كلتا الحالتين ، الكازاخية والبرابية ، يكون الشعر على وجه الحصر منوعات وفي السابقة تستخدم اللازمة باصرار يصدمنا لأنه غريب ومربك في قصيدة قصصية طويلة . هذه السمة ، اضافة الى التكرار المفرط ، تضفى نغما وجدانيا على القصيدة الأمر الذي يعد ، مرة ثانية ، شيئا مزعجا في حكاية بطولية . فكل شيء يعطي الانطباع بأنها أنشودة هجينة .

هناك ثلاث حكايات بطولية أخرى ذات طول معتبر سجلها رادلوف عن القوزاق ، وهي ، شأنها شأن كيز جيبك ، تتألف من صفحات متناوبة من الشعر والنثر . من هذه الحكايات ، « اير كوكشو » و «دشيكيلداك» اللتان تتألفان من النثر أكثر من الشعر بينما تتضمن « ايرتارغين » أغلبية شعرية تتتابع أحيانا بتدفق غير منقطع لعدة صفحات . تعد « إير كوكتسو » و « اير تارغين » حكايات بطولية نموذجية بينما تتضمن دشيلكيداك نسبة معتبرة من مادة غير بطولية .

بداية « اير كوكشو » غامضة نوعا ما في النسخة الكازاخية . اذ تبدو القصة ، والى حد ما ، كما يلي :

اير كوكشو الذي يقدم هنا على أنه شاب ورئيس لعشر قبائل من النوغاي يهاجمه بعد موت اورمون بيت ، أمير النوغاي ، دشانغبيرشي الذي هو نفسه رئيس لألف من الأتباع . هنا يلعب ماناشا ، قريب اير كوكشو الروحي وسيد « الأصدقاء الأربعين » ، دورا هاما في المعركة ، وعندما يهلك جميع رجالهم ، يقرر ايركوكشو ودشانغبيرشي أن يكفا عن القتال ، وبالاتفاق يسوقان الحيوانات مقسمين الغنيمة فيما بينهما . يجد ايركوكشو ان قريبه الروحي ماناشا قد جرح في جبينه بسهم من السهام ، لهذا يعود اليه ويستخدم معه الأدوية الشافية . لكنه هو نفسه يموت بسبب جراحه فيدفنه ماناشا الذي يضع يده على حصته من الغنيمة خادعا ابن اير كوكشو ووريثه ، كوساي . أما بقية القصة فتحكي عن مغامرات كوساي وجهوده للانتقام لأبيه وأخيرا موت تيمور ابن دشا نغبيرشي على يديه .

على أن تشابه هذه الاسماء مع اسماء ابطال القرغيز لا يمكن أن يكون مصادفة . فاسم البطل وكذلك اسم دشانغبيرشي وماناشا متماثل بوضوح مع ابركوكشو ، جامغيرشي وماناش في حين أن أورمون بيت يجب أن يكون آلامان بيت . كذلك تظهر العلاقات العدوانية بين ايركوكشو وجامغيرشي ايضا في القصة الكازاخية . وبالرغم من الغموض في بعض النقاط والاختلافات في بعض التفاصيل تبدو علاقات الأبطال الكبار الثلاثة ايركوكشو ، ماناشا ودشانغبيرشي هي فعلا العلاقات نفسها في القصائد القرغيزية حيث برهق ايركوكشو بالنهب من قبل جارية ماناس من ناحية وجامغيرشي القوي من ناحية أخرى . مع ذلك نجد ايركوكشو في القصة الكازاخية ما يزال شابا صغير السن . لكن قصة ايرتارغين تقع خلال حياة أورمون بيت ، لهذا السبب تكون أبكر زمنيا من قصة ايركوكشو . انها قصة نموذجية من قصص المغامرات . فالبطل

الفرغيزي ايرتارغين يفر بعد قتله أحد ابناء شعبه الى النوغاي حيث يرتفع بشجاعته ليصبح قائد لحملات الخان ثم يتصل بأورمون بيث أمير النوغاي بعد هربه مع ابنة الخان ويهزم الكالموك ويحصل على ابنة ارمون بيت كزوجة ثانية له . كما تحكي قصة دشيلكيلداك عن مآسي عائلة اخي نورمون ( أورمون ) بيت على يدي الامير الوثني ، تيلاغي الذي هو ايضا ساحر عظيم يمكنه التحكم بالجو وتحكي ايضا عن نجاتهم وموت تيلاغي على يدي البطل الشاب دشيلكيلداك . وعلى الرغم من ان لب القصة هو غارة ورد على الغارة . وعلى الرغم من أن الاسلوب خلالها بطولي الا أن الانتصارات من كلا الجانبين تتم بفعل السحر أكثر مما تتم بفعل الشجاعة .

احدى سمات هذه القصص الكازاخية ، الاكثر امتاعا واثارة للجدل في الوقت نفسه ، هي علاقة الشعر مع النثر . فمعظم النثر يتخذ مظهر الشرح للشعر القصصي البطولي . في بعض الاحيان تتطابق الصفحة المماثلة في الشعر فعليا مع الشرح النثري كما في ايركوكشو ( الصفحة ١١٦ ) تماماً كما هو شائع في كيزجيبك .

مع ذلك ، وبشكل متكرر جدا . يحذف الشاهد الشعري الذي يبدو أن النثر يعتمد عليه كما في دشيلكيلداك الصفحة ( ١٣٦ ) على سبيل المثال شواهد نثرية أخرى ، كالحوارات في ايرتارغين الصفحة ( ١٥٥ ، ١٦٩ ) ، غريبة بالكامل عن اسلوب الشعر الملحمي ومن الواضح أنها كتبت خصيصا للمكان الذي تحتله الآن . فيما يتعلق بهذه الخصائص الشكلية ، تشابه هذه القصص الى حد كبير القصة البطولية النرويجية المبكرة هيرفارار — الجزء XII. FF ومن المحتمل أن تكون جميع نصوصنا معتمدة على القصائد القصصية التى كانت منسية من جهة أو التي كانت تتراجع أمام تأثير القصة البطولية ، من جهة أخرى كان العديد من القصائد المتضمنة في القصص البطولية ، وبشكل اكثر خصوصية القصائد الخطابية ، اما أن تكون قصائد مستقلة أدخلت في القصص البطولية عند نقاط مناسبة او كتبت مباشرة لمواقعها الحالية . كما أن

من المحتمل أن تكون هذه الحالة بالنسبة الى القصائد المتعلقة بايرتارغين الصفحات ( ١٧١ ـ ١٨٠ ) ... ويجب الاشارة الى أنه في حين أن الشعر الذي هو على ما يبدو مادة ملحمية أصلية ، يتألف من قصائد قصصية وخطابية ، فان الشعر الذي يبدو أما أنه مستقل أو مؤلف للمكان الذي يحتله الآن ، يتألف بكامله تقريبا من الخطابات .

شكل الحكاية المؤلفة من نثر مخلوط بشعر ومن قصة نثرية متداخلة مع قصائد خطابية ذلك الذي رأينا أنه ميزة الكازاخيين هو أيضا ميزة الشعوب التركية في الأوب والارتيش ، والامثلة هي « كوساي » « كوربوز » ، « ايداغاباي » ، « توغتاميش خان » « وابن كور » . الأخيرة هي حكاية نثرية بطولية منقولة عن أتراك التوبول تضم عددا من الخطابات الشعرية وتختلف عن البقية بأنها موقعة باسم الراوي .

كما أن هناك بعض الشك في أن القصة ذات أصل أجنبي . اذ سبق ورأينا أن قصة «كوساي كوربوز» متواجدة أيضا على شكل قصيدة لدى الكازاخيين . وفي النسخة البارابية تقتصر القصة على النثر في حين أن معظم الخطابات تروى شعرا ، كما يوظف الشعر في الحكاية البطولية وعلى نحو يبدو أنه تقليد اعتيادي بين أتراك هذه المنطقة .

تحكى قصة ايداغاباي المنقولة عن أتراك البارية ، حياة ومغامرات البطل ايداغاباي في خدمة كوكتاميش خان . لكن تستهدف عدوانية توتاميش فيضطر الفرار وتنتقل القصة لتحكي سقوط توكتاميش على يدي ابن ايداغاباي ، راديل . ثم تحكي عن الصراع بين راديل ووالده واغتصاب ميراديل لعرش توكتاميش وأخيرا انتقام اسماعيل ابن توكتاميش منه . كذلك تحكي القصة نفسها ، لكن بشكل مختلف بين أتراك القرداق مع ذلك يعد التطور الاكثر كمالا للقصة البطولية التي نعرفها ، متوفراً في سلسلة تركمنستان النثرية « كوروغلو » تلك التي سجلها الرحالة تشودوزكو نقلا عن الرواة الاصليين خلال اقامة أحد عشر عاما على شواطيء قزوين وفي شمال ايران ، وقد ترجمت تلك النسخة الى الانكليزية من

قبل المؤلف نفسه . تتألف هذه السلسلة من حكايات عن حياة ومغامرات كورغلو ، وهو بطل وقاطع طريق كبير ومغن ماهـر يعتقد أنه عاش في النصف الاخير من القرن السابع عشر . تقسم السلسلة الى ثلاثة عشر مجلسا ( أي مقابلات ادبية ) هي عبارة عن قصص نثرية كل قصة تامة بذاتها وتروى بشكل مستقل ويقال أنها كانت تمتد بقدر ما يرى الراوي أنه من المرغوب فيه أن تمتد . تقع هذه المجالس الثلاثة عشر في ( ٣٧ ) صفحة في النسخة الانكليزية .

تشبه سلسلة كورغلو من حيث الهدف والشكل ، الى حد كبير ، السلسلة القرغيزية ماناس . وهي ، شأنها شأن هذه الاخيرة ، تضم عددا من القصائد البطولية تحكي جميعها عن البطل العظيم . رغم أنه يمكن القول هنا أيضا أنه ليس هو الشخص الاكثر اهمية في القصة على كل حال .

وفي السلسلة التركمانية ، كما هي الحالة أيضا في سلسلة ماناس يبدو أن عددا من المغامرات المناسبة جوهريا لعدد مختلف من الابطـال قد اندفعت مع مرور الزمن الى سلسلة البطل الرئيسي مساهما في ذلك بحصتها من التراث التركماني العظيم . تبدأ قصص كوروغلو مثل قصص القرغيز أيضا ، بالطفولة والسنوات الاولى لحياة البطل لتغطي بعد ذلك حياته كاملة وبينما تتابع هذه الاخيرة قصة ابن البطـل وحفيده فإن سلسلة كوروغلو تنتهي ، وذلك على الاقل في نسخة تشوردوزكو بموت البطـل .

ان القصص التي تحكي عن كوروغلـو وجماعته من قطاع الطـرق تتألف الى حد كبير ، من أوصاف لحملات النهب ، حيث يكون هـدف الهجوم في أكثر الاحيان القوافل التجارية المخيمة في المروج تحت معقل كوروغلو الجبلي . كما أن الموضوعات الاخرى المفضلة هي زيارات البطل بهيئة مغني لخيام أعدائه أو الى أجنحة النساء لدى الحكام الفارسيين ، حيث يحمل بناتهم من هناك ليملأ جناح نسائه الخاص . وهو لا ينتصر

دائما لكن عندما ينهزم بشرف ، وذلك كما حدث له في احدى المناسبات حين تحداه تاجر في نزال فردي ، لكنه مخادع وعديم الضمير في حالة الانتقام . في بعض الاحيان ، يكون أبطال المغامرات أعضاء في حاشية كوروغلو كما هو الشأن مثلا في وصف كيفية ذهاب ايفاز ، ابنه بالتبني ، لسرقة لعبة من حديقة باشا توكات ، وفي وصف كيفية سرقة حمزة ، مساعد الطاهي، لحصان كوروغلو قيراط ، فان كوروغلو نفسه يظهر فقط بهيئة حزينة رغم أنه يستعيد حصانه واعتباره البطولي في خاتمة القصة تضم « المجالس » التركمانية عددا هائلا من الاغاني ينسب معظمها للبطل نفسه رغم أن بعضها ينسب لابنه ايفاز ولآخرين من حاشيته . والواقع يقدم كوروغلو كشاعر وموسيقي اكثر اكتمالا اذ يحتفل بكل حدث هام بأغنية من الأغاني ، كما تستدعي منه كل اثارة يتعرض لها أو عاطفة تضطرم لديه سلسلة من المؤلفات الارتجالية وحينما يتكلم بشكل رسمي يجد الشعر وسيلة تعبير أكثر طبيعية من النثر ان سلسلة كوروغلو هي عينةنموذجية للادب البطولي. فالقصص جميعها قصص مغامرات وهدفها ببساطة هو التسلية ، والبيئة هي بيئة مجتمع بطولي في معظم المجالات تماماً كما يصفه الرحالة الذين عاشوا بين التركمان المجتمع المحلي كما كان عليه في مطلع القرن الاخير . وجميع الحكايات لا يعرف مؤلفوها كما تنقل بالتوارث الشفهي وجزئيا بمصاحبة آلة وترية . كذلك تتطابق الحكايات من حيث الاسلوب أيضاً ، مع مقاييس القصة النثرية البطولية اذ تكون للخاص أفضلية على العام مع اكتمال في الوصف وتدقيق في التفاصيل فيما تقدم الخطابات بحرية كبيرة حتى في أكثر المسائل تفاهة . لكن رغم أن سلسلة كوروغلو فردانية الا انها لا تستطيع الادعاء بأنها ارستقراطية . فالبطل نفسه كان ابنا لسيد مزرعة خيل عند السلطان مراد ورغم أنه يمكن اعتبار ذلك وظيفة مشرفة ، الا أن أتباعه هم دون شك من العامة ، اذ أنهم يتألفون من سائس الخيل ، والراعي والحرفي كما أن اخاه بالتبني تاجر وابنه بالتبني ابن جزار ولم يكن هذا الجانب العامي الفظ يموه من قبل الراوي قط . كذلك فان وصف القصة لشهية كوروغلو وسلوكه الفظ وهو يأكل وقدرته الهائله على الشراب .

كل ذلك يجعلك تتذكر أوصاف البطل القرغيزي جولوي حيث يمكن حتى لتاجر أن يوبخه على تصرف غير لائق تجاه أعدائه .

**« أنزل ذراعك يا كوروغلو ...! لقد سمعت كثيراً عنك ، لكنني رأيتك الآن وأنت تستحق شهرتك . فالرجل الشجاع ينذر عدوه مسبقا وانه لفعل امرأة أن تقاتل دون انذار وان تقتل خلسة » .**

أما ادخال الفكاهة فيشبه ذاك الذي نراه في العديد من القصص البطولية الايرلندية والبيليني الروسية عن فاسيلي بوسلاف . ولقد أشرت الى فقرات كتلك التي تدور حول الرعب الذي يداخل الناظرين وهم يرون بأعينهم شهية البطل وقابليته الهائلة على استهلاك ليس فقط كميات هائلة من الارز بل أيضا الحقيبة التي تحتويه . وكذلك الرعب الذي يثيره طول شاربيه اضافة الى الملاريا التي جعلت حاشيته ترقد في السرير مدة اثني عشر عاما والرعب الذي حدث عند رؤية راس عدوه وهو يلوح على رمحه . فكاهة كهذه غريبة بالنسبة للجدية البالغة التي تتميز بها الحكايات البطولية الموجهة الى جمهور ارستقراطي . مع ذلك ، تنسجم سلسلة كوروغلو بسلوكها ومخططها العام انسجاما شديدا مع المبادىء البطولية التي رأيناها كسمة للشعر والقصة البطوليين في مكان آخر . على أن السمات الاكثر استحسانا هي الشجاعة ، الوفاء ، الشهامة ، فيما نجد الجميع يحترفون مهنة قاطع الطريق والمحارب الشرس . كما تقدر الثروة والعرض المذهل للزخرفات والاسلحة الشخصية كل التقدير . والمبدأ البطولي اي الشرف ، يكون متميزا عادة حتى وان لم يتم الالتزام به دائما . وكوروغلو نفسه يتميز ، والى درجة مفرطة ، بالكياسة والتهذيب الذي يليق بالرجل النبيل في المجتمع الاسيوي البطولي ، كما يتميز بالمقدرة على مواصلة المحادثة بأساليب من الاغاني الارتجالية . كذلك يشارك بهذه الكياسة أيضا ، لكن بدرجة أدنى ، أبطال آخرون في هذه القصص البطولية .

فوق كل شيء تنسجم اهمية الحصان مع المقاييس الاكثر رفعة للافكار التركمانية . ويعد قيراط حصان توروغلو ، كبطل حقيقي للسلسلة اكثر من سيده حتى انه حصان تشتهيه الملوك ويحبه الجميع ويثير اعجاب الجميع . ونادرا ما يكون لكوروغلو وجود بعيدا عن حصانه الذي يتعلق به تعلقه بروحه . وعندما يرى جواده يحتضر يستسلم لعدوه بسرور ، غير راغب في العيش ساعة بعد رفيقه المخلص الجميل .

يشترك اتراك الالتاي والتيليوت مع مجموعة الآبكان بسلسلة ممتعة من القصص البطولية التي تحكي عن الامراء المغول ( الكالموك ) في تركستان الصينية وجونغاريا في القرنين السابع والثامن عشر . هنا ، القصص البطولية بسيطة ومباشرة الاسلوب وعلى عكس تلك القصص التي ذكرناها آنفا فهي تبدو حرة نسبيا من تأثير الشعر البطولي فقصة الساغاي البطولية « سونو ماتير » رغم أنها مختصرة تماما ــ خمس صفحات ونصف ــ الا انها تقع بشكل طبيعي في ثلاثة اجزاء . في الجزء الاول من القصة البطولية تتجلى لنا علاقات القرغيز بقيادة الضابط المقيم كونغيرتارغا ، مع أسيادهم في الالتاي ، بقيادة كونغدايجي خان . عندما يكبر كونغيرتارغا في السن يرفض شعبه اتباع نصيحته ويمنعون جزيتهم عن الالتاي ويقتلون الموظفين الذين ارسلوا لجمعها ، فيرسل كونغايجي حملة تأديبية ويسوق جميع الناس من بيوتهم . ان هذا الجزء من الساعة هو من النوع ما بعد البطولي ويحكي بشكل مختصر من قبل قاص ذي افق سياسي محدود ونزعة اثرية . اما الجزء الثاني من القصة فهو بطولي صاف . اذ تحكي القصة عن قتل نمر بسهم حديدي الرأس وحيد من قبل ابن كونغدايجي البطل سونو ماتير البالغ من العمر سبع سنوات . بعدئذ يتهمه منافسوه المفعمون غيرة وخداعا بعدم الاخلاقية والعنف مع نسائهم ويقنعون والده بالقائه في حفرة عميقة لكنه يعود أخيرا الى الحياة ليحمي باقدامه وبسالته استقلال والده عن المغول . ان الموضوعات العديدة التي يتضمنها هذا الجزء من القصة كعودة البطل الذي كان يعتقد انه مات لبعض الوقت ، جميعها مألوفة

بالنسبة الينا وموجودة في قصص اخرى عند الالتاي ، القرغيز ومجموعة الآبكان . الجزء الثالث من القصيدة حافل بمغامرات « أمير ساران » الذي يقال هنا انه ابن آخر لكونفدايجى . فهو يقود القبائل القرغيزية الى حافة بحيرة حيث يأمرهم بالاقامة . بعدئذ ، يحقر الخان المغولي برفضه الزواج من ابنته ويقتل الفا من جنوده . بعد ذلك يهرب الى القيصر الابيض لكن « الخان المغولي » يؤكد انه سوف يعدم غير أن النهاية غامضة والكثير من فقرات الحكاية ضعيف وغير ممتع .

ان مقارنة هذه القصة الضعيفة نوعا ما بالنسخ التي أوردها رادلوف في مكان اخر عن كل من الساغاي والقبائل الاخرى تؤكدالانطباع بأن الذي وصل الينا هو مجرد جزء مفكك مما يجب أن يكون سلسلة شاملة أو ربما محكمة الاتقان من الموروث الشفوي . ورغم اننا لانعرف أي نسخة موازية للجزء الاول من القصة البطولية للساغاي الا ان الجزء الثاني من نسخة التيلوت موجود كقصة بطولية مستقلة . ان نسخة التيلوت أبسط وأوضح في الأغلب من نسخة الساغاي رغم أن النهاية تبدو مضطربة ومنسية . فوفقا للتيليوت كان شونو ( سونو ) الابن الاصغر لكونفودي ، أمير جونفاري والمنافسون الفيورون الذين ثاروا ضده هم اخوته الثلاثة الشبان . في هذه النسخة يقنعون والدهم بتحطيمه خوفا من أن يحطمه بقوته العظيمة . انه دافع أكثر بساطة من ذاك الذي نراه في نسخة الساغاي . علاوة على ذلك ، فان شونوفي الحكاية التليوتية ، يترك الوطن نتيجة لمحاولة سمه من قبل والده . اذ يقال انه انضم لعمه اجوكوخان ( ايكوي ، امير التوركوت ) . بعدئذ يعيش على حدود روسيا لكي يميز نفسه في القتال لصالحه ضد الروس .

وبتجميع الاشكال المختلفة السلسلة معا بقصد تقدير قيمتها التاريخية في جزء لاحق لابد من أن نذكر هنا قصة بطولية موجزة ليست أكثر من مجرد حادثة حصل عليها رادلوف من الالتاي وتشير

بوضوح الى دورة الاحداث نفسها تلك التي تروى في القصص البطولية السابقة .

« اذ يموت « اويرات كان » ويحكم امير ساناغا شعبه . فيما يقيم الامير تشاغان ناراتان في الالتاي . يهاجم تشاغان ناراتان امير ساناغا ويدخلان المعركة عند نهر تشاريش . يستعد تشاغان ناراتان للهروب قبل قرار المعركة ويلجأ مع اثنين وستين رجلا الى كهف في كاتونجا . يدفع رجال الالتاي بأمير ساناغا عبر الارتيش وعندما لا يجدون تشاغان ناراتان بين الاموات يذهبون للبحث عنه وأخيرا يجدونه ، يحاول الفرار مرة اخرى لكنه يؤسر عند نهر بيتو تكان الذي يتخذ اسمه من هذه الحادثة . فيقول له رجال الالتاي الفاضبين بسبب جبن تشاغان ناراتان

لقد هجرتنا في الحرب ، لهذا نهجرك في السلم . فأنت لن تكون قائدنا بعد اليوم » .

ورغم ان هذه القصص البطولية موجزة وضعيفة الا انها تستحق الاخذ بعين الاعتبار نظرا لتقديمها الموروث التاريخي الشفوي على نحو متواصل ومستقل عن السجلات المكتوبة . ان تاريخ الامراء الكالموك الحاكمين من السلالة الجونفارتية معروف تماما من القرن السادس عشر وحتى الان من السجلات المغولية والروسية ومقارنة هذه السجلات مع السجلات الشفوية المعطاة آنفا تقدم لنا المادة الهامة الوحيدة الموجودة في أعمال رادلوف بغية دراسة الانتقال الشفوي للموروث التاريخي بين أفراد شعب بدوي كما سنرى فيما بعد . وفي الوقت نفسه تعطي هذه القصص البطولية مادة ممتعة لدراسة مختلف النصوص وكيفية اقحام موضوعات شائعة بالنسبة الحكايات الشعبية .

تختلف قصة « تاسكا ماتير » التي سجلها رادلوف نقلا عن اتراك الابكان اختلافا كبيرا من حيث الشكل والاسلوب كليهما ، عن تلك القصص التي القينا عليها نظرة حتى الان . انها حكاية نثرية طويلة متقنة باحكام على غرار قصائد الابكان . تحكي عن مغامرات البطل تاسكا

ماتير في خدمة يود سانغ باغ الذي أرسله لنقل الجزية المتوجبة على يود سانغ باغ نفسه للخان المغولي . يرسل الخان المغولي بدوره البطل في مهمة أبعد ، يزور خلالها بلدا عجيبا لا يمكن الدخول اليه الا من فتحة في جبل ، ومن الواضح أنه يشبه الى حد كبير بلدانا اخرى في قصائد وقصص الشعوب التركية الاخرى ويمثل عموما ارض الاموات . عندما يعود البطل أخيرا الى بلاط يود سانغ باغ يكون قد غاب طويلا بحيث انه لم يعرف حتى عزف انغامه القديمة المألوفة على التشاتيغان أو القانون القرغيزي .

تقدم هذه القصة صورة حية عن أساليب حياة القرغيز الكاراجوس وعلاقتهم بالمغول خلال الفترة التي ترجع اليها القصتان البطوليتان الاخيرتان أيضا . وفيها نرى الخانات يجبرون الرؤساء دافعي الجزية لهم أو مندوبيهم الرسميين على المثول شخصيا لديهم كل ثلاث سنوات كما نرى أوصافا للرحلة الطويلة ومعسكر القرغيز وتخمير شاي المساء، والخان المغولي وهو متكىء على عصاه الخيزرانية وطريقته الماكرة في جعل هؤلاء الرسل ينفذون مهمات صعبة له والغياب الطويل عن الوطن الذي تتطلبه أحيانا هذه المهام . كذلك نرى الامير البطولي الخيالى لدى يود سانغ باغ شجاعا ، قاسيا ، عديم الضمير ، قادرا ، شهما ، سيدا طيبا ، صيادا رائعا ومقاتلا جسورا ، كما نرى المغامر البطولي الخيالي في تاسكا ماتير يستطيع الرمي والصيد واللحاق بالاثر افضل من أي شخص آخر . انه شجاع ، وفي ، ناجح وموسيقى رائع . يعزف انغام أربعين أغنية ويستطيع ايضا الارتجال على التشاتيغان . القصة مؤلفة باسلوب متقن متروٍ فيها جميع خصائص الشعر البطولي البالغ التطور كما أن اسلوبها وتركيب الجملة فيها ليسا خاصين بالنثر . مع ذلك ، فهي مثال فريد من نوعه ضمن الحكايات النثرية المدونة من قبل رادلوف لكن لا شيء نقال عن تاريخها او عن البيئة التي تدور فيها . اضافة الى الشعر القصصي والقصة البطولية اللذين القينا عليهما نظرة الآن ، يوجد لدى الشعوب التركية وفرة عظيمة من الشعر الشفوي ذي الصفات

الاضعف ؛ كما ان الشعر البطولي الذي هو على شكل « أحاديث شخصية » شائع جدا . يظهر هذا الشكل على نحو متكرر في القصص البطولية كما رأينا . كما يتواجد ايضا على نحو مستقل ومنفصل ، وقد سجل خاصة عند أتراك الارتيش والاوب . ينسب عدد هائل من قصائد هذا النوع الى اشخاص معروفين تاريخيا لكن ليس بعيدا أن تكون قصائد شخصية حقيقية الفها ابطال القصص انفسهم . ذلك أن الاسماء المقدمة ضمن نطاق معين أو طبيعة المحتويات اللاشخصية عموما ، والاسلوب المدروس والمكتمل والشكل الاصطناعي ؛ المقطوعاتي غالبا ، ونظامية اللازمة واستمرارية الشكل التقليدي ، كلها توحي بالصيغة الادبية التقليدية أكثر من مجرد الدافع الشخصي التلقائي .

ينتمي الى هذه الفئة ذلك النموذج من التولغاو ( النواح ) عند اخذ القازان من قبل الروس عام ١٥٥٢ م والذي دونه تشو دزكو نقلا عن تركي من استراخان عام ١٨٣٠ . انه يزعم انه عبارة عن تفجع امير تركي ، هو باتير شوراه ، تلاشى وهلك في المستنقعات خلال محاولة قام بها لفك الحصار . مع ذلك ، يبدو واضحا من طبيعة المحتويات التي تشير خاصة الى طريقة موته بأن القصيدة من تأليف شخص آخر بعد الحادثة ، مما يجعله من المحتمل أن يكون أي جزء من تولغاو آخر يتعلق بالحادثة التاريخية نفسها ويرد ذكره في مجموعة تشو دزكو ، هو ايضا ذو اصل مشابه .

أمثال عديدة من القصائد التي تمجد الشخصيات التاريخية انتشرت آتية من لدن الاتراك الشماليين . فهناك مقطوعة شعرية من « اغنية كوتشوم خان » نسيها الزمان ، يقدم فيها البطل وهو يفكر في انجازاته ويتأمل بكل محبة رماة سهامه . في قصيدة اخرى من سبع مقطوعات يقدم خوتساش أحد ابطال كوتشوم خان وهو يتذكر في شيخوخته الاشياء الجيدة في شبابه ــ البراندي وشراب « المبد » ، الثياب الثمينة والخيول ، وأخيرا حب الفتاة كانيكاي . وثمة قصيدة اخرى يزعم انها قيلت من قبل ميرزا نوس ؛ الاخ الاصغر للبطل ماماي . في هاتين

القصيدتين نجد صيغا ولوازم شعرية متقنة . وفي « توكتاميش خان » يقدم توكتامبش وهو يحادث النبيل ميراتيم والحكيم شانباي . أمـا القصائد التعليمية الخطابية فتستخدم عموما كاطار لمادة تنتمي جوهريا لأدب التعليم والاحتفالات . وهناك قصيدة متقنة نوعا ما تنشدها قبائل القرداق من الاتراك الشماليين ، يقال انها من تأليف البطل اتولوباتير ، ومن الواضح انها قيلت لايصال معلومات عن شخصية خرافية مثيرة . انها قصيدة حوارية تسأل فيها أم مورات باي ابنها وهو ينطلق للمعركة وتخفي ، بكل لطف نزعتها التعليمية ستار العناية لشخصية المفرطة . كذلك هناك قصيدة « كارازا » وهي على لسان زعيم تركي سقط ولداه قتيلين في معركة ضد ايرماك القوقازي . القصيدة رثاء للولدين القتيلين وبالطبع يمكن أن تكون قد وصلتنا من القرن السابع عشر لكن شكلها المكتمل وتركيبها الحسن يجعل من المحتمل أكثر أن تكون نتاج تاريخ لاحـق .

لكن ليس هناك أي شك في أن الشعوب التركية الشمالية ، وربما التركمانية أيضا ، قد طورت ، الى حد معين ، صيغة ادبية تقدم بهـا القصائد الخطابية على أنهـا صدرت عن أبطال الماضي العظماء . لهذا السبب ، يحتمل أن تكون هذه الصيغة التي بدأت فعلا كشعر شخصي قد طورت الى تراث أدبي وأن اغلبية القصائد البطولية جرى تأليفها بعد زمن طويل من موت الرجال الذين يقدمون على أنهم هم أصحابها . تبدأ هذه القصائد عادة بصيغة مثـل : « خوتساش البطل يتحدث » ، أو « آتولو البطل يتحدث » أو :

**ذات يوم تحدث جان باي الى إيداغا**
**ابن كمال ، جان باي ، تحدث**

أو :

**من بين هؤلاء الذين يقيمون على التوبول**
**آك بوغا البطل يتحدث**

الصيغة نفسها تستخدم غالبا مع الأبطال الذين هم أقل شهرة ، لكن لهم وجود تاريخي . مثال :

**بابا أغيش يتحدث .**
**يا أنت ، يا نوغاي الحبيبة ، الخ . . .**

أو مرة أخرى :

**سيد جانوار بوس ،**
**الأمير هابيل قاسم ، يتحدث .**

قصائد كهذه ، تتألف عادة من خطاب فردي أو حوار . انها خالية من الفقرات النثرية . كما أنها تشبه ، من حيث الصيغة ، شبها كبيراً قصائد الآنجلو ـ ساكسون : « الملاح » و « شكوى الزوجة » . لكن المضمون البطولي خالص والاهتمام ذكوري حصرا .

واذا ما التفتنا الى القبائل التركية في أقصى الجنوب نلاحظ أنه يوجد لدى القوزاق والشعوب المجاورة صيغة فردية للحكاية البطولية تطور فيها النثر والشعر ويتألف الأخير بشكل رئيسي ، لا حصرا ، من خطابات ( أحاديث ) ، مجمعة بدرجات متفاوتة من التجانس . كما نجد أيضا عند الشعب نفسه شعرا من هذا النوع تضاف اليه بشكل شائع مقدمة وخاتمة نثرية للقصائد الخطابية لتدل على البيئة . في قصائد كهذه ، تضاف أيضا ، وعلى نحو عرضي ، فقرات نثرية الى هيكل القصيدة حيث يشعر الراوي بضرورة الايضاح أكثر . هذا النوع شائع ومتواجد لدى الكازاخيين والتيليوت . هنا يمكن لنا الاستشهاد بـ « تاكي » التي هي عبارة عن خطاب لزعيم كازاخي ألسه عدوه غدرا معطفا مسموما ، و « كوي غولدو » وهي خطاب متبجح لبطل من الأبطال قبل أن يركب حصانه كي ينتقم لأخيه الذي جرحه الكالموك . وكذلك « ابن مانديك »

التي تتألف من ثلاثة خطابات منفصلة اتصلت بفقرات نثرية موجزة . هذا وان تشابه هذه القصائد مع تلك التي نجدها في المجموعة النرويجية الأولى « ايرا المسن » لمدهش جدا .

هناك مثال واحد ، على الأقل ، من الشعر البطولي الذي يصنف ضمن هذا النوع ، سجل لدى القرغيز أيضا . المقدمة النثرية القصيرة فيه تحكي عن قتل كول ميرزا من قبل رجل ثري كان يقيم في بيته ووصول الأب كوبات بحثا عن ابنه . يخبر الرجل الثري كوبات بأنه لم ير ابنه لكن ابنته تنتظر الكوبات بجانب الطريق ، ثم تغني مرثية لابنه من أربعة وعشرين بيتا ، تحكي فيها كيف لقي مصرعه . وهناك عدة أسطر نثرية في الخاتمة تتحدث عن انتقام كوبات .

ان نظم الشعر الرثائي والمدح البطولي شائع بين الشعوب التركية . فالمسافرون يتحدثون باستمرار عن حضور المغنين الولائم وعن نظمهم الشعر الارتجالي تمجيدا للمضيف والضيوف .

رادلوف نفسه حضر وليمة قرغيزية قام فيها الزعيم ، وقد انتشى بمدح شاعر مشهور له ، بخلع عباءته الحريرية من على كتفيه والقائها على كتفي الشاعر . امثال هذه الحادثة كانت شائعة في أوروبا في العصر القرصاني ، كما يذكر فينيكوف أنه ، في عام ١٨٦٠ ، كان هناك شاعر قرغيزي على صلة بالحملة الروسية يحوز على تقدير بالغ من رجال القبيلة باعتباره شاعرهم الرئيسي . وعندما أقام قائد الحملة وليمة للقرغيزيين راح ذلك الشاعر يشيد بكل فصاحة وبصوت مرتفع ، بمزايا صاحب الوليمة مع نظرة ربما الى نبله وسخائه . كذلك شاهد المرحوم البروفسور بيتسون بين الكازاخيين من ينظم شعر المديح الارتجالي .

الممارسة نفسها يشار اليها في الحكاية النثرية الابكانية « تاسكا ماتير » حيث يروي لنا أنه في وليمة اقامها الأمير المغتصب يود سانغ باغ :

« بدأ الجميع يأكلون ومريود سانغ باغ بينهم وقال : «غنوا»»
ففنوا ومدحوا يود سانغ باغ » .

تسودزكو نفسه يخبرنا بأن المغني الـذي كان يروي للتركمانيين قصائد كوروغلو كان يختتمها ، وبشكل متنوع ، بمدح ألفه هو نفسه أو غيره لمدح الشخص الذي كان عليه أن يدفع له مقابل أتعابه . ولقد نشر رادلوف أمثلة عديدة عن القصائد المدحية . كما يمكن أن نشير الى الخطاب الكازاخي المؤلف من اثني عشر بيتا في مدح ايبلاي خان . وهناك قصيدة من ثلاث مقطوعات شعرية تغنى كمقدمة لقصة التيليوت « آك كوبول » هي بالفعل عبارة عن قصيدة مدحية مستقلة لكننـا لا نملك أي دليل على أنها كانت تغنى منفصلة عن سياقها العام . كذلك نجد في القصة البطولية ذاتها قصيدة من أربع مقطوعات شعرية تغنى من قبل فتيات القرية مدحا للبطل .

وثمة مثال مثير وغير عادي من شعر مديح نجده في نسخة البارابا من القصة البطولية « آك كوبوك » . صانع السيوف كوتزموز صنع سيفا للبطل الذي استحسنه بشدة . وعندما يطلب كوتزموز مكافأته ، يقف آك كوبوك ويمدحه بقصيدة بطولية نموذجية من اثني عشر بيتا ، تتألف الستة الأولى منها من ملاحظات حول قوة ونشاط كوتزوموز في حين تناشد الأسطر الستة الأخيرة الاله أن يمنحه بركاته وثرواته . انه لانقلاب غريب في العملية المعتادة إن نجد بطلا يمدح حرفيا ، لكن مهنة الحداد ذات أهمية فريدة بالنسبة للمحاربين ومنزلته الرفيعة يستدل عليها من أنه يذكر بالاسم .

هناك أيضا عدد من القصائد المدحية التركمانية تعزى الى البطل كوروغلو . والقصيدة التالية ممتعة ليس فقط لأنها تنسب الى البطل نفسه بل أيضا لأنها تلتصق بالذاكرة وبكل وضوح التصاقه هو بها ، ذلك أنه بسبب خدمة أنجزها مصطفى بيك مرة يقول كوروغلو لاحقا :

**الفت بعدئذ اغنية على شرفه ولا اعرف لماذا ، لكنها جاءت الى ذاكرتي في اللحظة والتو . هات لي قيثارتي وساغنيها لك ــ ثم يضبط كوروغلو قيثاره ويغني :**

**« كرجل ، كمحارب حقيقي جاء وقاتل . مصطفى ــ بيك من أصل نبيل . تحت ضربات سيفه انفلقت الصخور ، مصطفى بيك ابن أب نبيل . هو سيد الاربعين الفا ، على اهبة الاستعداد دائما وعند أول اشارة منه . متسربلين بدروعهم يمضون بملابسهم الحديدية وأعينهم محتقنةبالدم. ياكلون حساءه وثريده . مصطفى بيك ابن باكي . فهل هناك اي اب يمكن له أن يفخر بخمسة أبناء كهؤلاء ؟ انه ملائم لأن يكون رفيق أي بطل . انه يستحق أن يكون اخي . مصطفى بيك ابن رجل نبيل . يشق طريقه هادرا عبر صفوف العدو ، يرشق من قوسه سهما لا يخطىء ، ويدفع كوروغلو الى النهر . مصطفى بيك ابن رجل نبيل » .**

ويقال يضا أن كوروغلو ألف قصيدة جميلة يمدح بها عدوه ، ريحان عرب ، وهي قصيدة تداخلت مع قصة موت ريحان عرب على يد البطل.

كما يشار غالبا الى نظم المديح بالخيول ، الكلاب والأسلحة والمساعدين الآخرين المفضلين في الحياة البطولية من قبل المسافرين وفي الحكايات البطولية نفسها . كذلك يذكر السيد الكسندر بورنس ممارسة التركمانيين لغناء الاغاني تمجيدا لخيولهم ، ويورد رادلوف قصيدة من ثماني مقطوعات هي مدح ورثاء لصقر مفضل قتله كلب . في القصيدة التليوتية ، آك كوبوك ، التي أشرت اليها آنفا يقدم البطل على أنه ينشد قصيدة من أربع مقطوعات يمدح فيها حصانه ، وثماني مقطوعات يمدح فيها بازه ، رمحه ، سيفه وسوطه .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أما شعر الرثاء فينظم عموما من قبل النساء تمجيدا للميت . وقد سمع البروفسور بيتسون ، عندما كان بجوار بحيرة بالخاش ، عددا من الفتيات تجمعن مع أمهن للنواح على رجل افترض أنه مات : « جلسن في حلقة وغطين رؤوسهن بمعاطف وغنين ترنيمة جنائزية رتيبة مع لازمة. لا أستطيع أن أحدد تماما كم كان غناؤهن مرتجلا لكنني أتخيل أنه كان يسير وفق صيغة قديمة ما » . كذلك في القصيدة القصصية « ساينين باتير » عند الكازاخيين ، تقوم زوجة البطل لدى سماعها بمقتله على أيدي الكالموك ، بتمزيق وجنتيها ، ونبش شعرها الاسود ودخول بيتها لتمجده بقصيدة رثاء . وبشكل مشابه ، نجد في القصيدة القرغيزية التي تدور حول ولادة سيماتاي — أنه بعد موت البطل ماناس تجرّح زوجته كانيكاي وجهها وتحل شعرها وتنوح عليه نادبة .

كذلك يخبرنا رادلوف أنه ، عند القرغيز ، تغني الزوجة أغـــانى الرثاء في خيمتها لمدة أسبوع كامل بجانب ثياب زوجها الميت ودائمـــ يمجد الرجل المتوفى في الشعر من قبل المرأة الاكثر قرابة وارتباطا به . ندب كهذا لا يقوم به مطلقا الرجال باستثناء المغنين المتهنين الذين يغنون في تجمعات عامة تمجيدا لرجل مشهور .

ولقد نشر رادلوف ثلاثة أمثلة عن قصائد رثاء بطولية مستقلة ، نظمت الأولى في البطل جانتاي ، وتتألف من مئة واثنين وثلاثين بيتا يبين فيها جمال البطل الشخصي وتميز شخصيته كأمير شهم وبطولي الى جانب تلميحات عن علاقته مع امرأة أخرى .

القصيدة الثانية هي تفجع على امير تشو كشولوى من قبل ابنته ، تتم الاشارة فيها الى أسفار البطل الى أبعد من كازاخ ، والى رحلاته الى الجبال المنعزلة في حين يقارن هو نفسه مع الأبطال ، كوشوي ، ماناس ، جولوي والآخرين . كلتا القصيدتين نظمت على البحر المتواصل، ووفق الطراز الذي يتميز به الشـــعر القصصي البطولي . ويخبرنا رادلوف أنهما أمليتا عليه من قبل أناس غير متآلفين مع الاغاني الملحمية.

رغم ذلك ، فهو يلاحظ بأنهما تتطابقان بشكل تام مع أغاني المقتطفات . ويقارنها مع مقدمة القصة الثالثة في سلسلة ماناس .

كذلك يقال إن ترديد الندب وقصائد الرثاء على الميت كانت تدوم عاما كاملا لدى القوزاق . ولدينا أمثلة عديدة عن قصائد رثاء كهذه نقلت عن تلك القبائل . مع ذلك ، فان جميع القصائد المستقلة التي هى من هذا النوع وردت على شكل مقطوعات شعرية . واحدة منها هى قصيدة رثاء « لبالجين » ، ابنة السلطان باتيير بيك ، من قبل أمها . مثال آخر عن قصيدة قوزاقية رثائية هي تلك التي غنتها أخت السلطان يوبو على عريسها الميت . هاتان القصيدتان مفعمتان بالتذكر الحنون وبالتفكير الحزين المؤلم وهما أكثر عاطفية من تفجعات القرغيز . هنا نجد أن سمة اللاشخصية والتلميحات المجردة ذات الاهتمام العام التى تتميز بها قصائد القرغيز غائبة تماما .

من ناحية أخرى ، في القصيدة القصصية البطولية « ساين باتير » التي يدونها رادلوف نقلا عن قوزاق القبائل الصغرى ، والتي نظمت بكاملها على البحر المستمر غير المنقطع ، وهو ميزة الشعر القصصي لدى القرغيز واتراك الآبكان ، نجد سلسلة من قصائد الرثاء التي تقع ضمن النص ، والتي هي ذات ماهية بطولية على نحو نموذجي ، تلقى على روح البطل الذي يعتقد انه مات وتنسب لزوجة البطل أو ابنه أو أمــه .

ولقد سبق واشرنا الى تقديم الشعر الرثائي من قبل زوجة البطل في القصيدة . هــذه القصائد الرثائية تذكرنا بتلك التي ترثي هيكتور المتوفى عند هومر وهي تماما ما يمكن لنا توقع وجوده لدى ماناس أو جولوي . تعد النغمة العاطفية التأملية في الأمثلة السابقة غريبة بالنسبه للقصائد الرثائية المقحمة في « ساين باتير » . هناك أيضا قصيدة رثائية موجزة ذات سمات مشابهة في القصة البطولية الكازاخية دشيلكيلداك يلقيها أوس تيمور ابن نورمون بيت الذي يرجع الى الوطن ليجد أخاه الأكبر وابن أخيه قد قتلا وبنات أخيه رهن الأسر .

أما التركمانيون فان لديهم قصيدة رثائية يقال إنها من نظم كوروغلي في حصانه قيراط :

**انت ، أيها القدر المتقلب ! هل لي أن اعلم العالم بكل فظاعتك ؟ فانت لا تصادق احدا باخلاص حتى النهاية . الموت دائما مكافاتك الأخيرة . كم من الملوك خفضتهم حتى مستوى الشوكة وجعلتهم يدبون على الأرض ؟ أين ذلك السليمان الذي كان يامر الجن والانس ؟**

**اليس ملك الملوك ، كايكوس ، ذاك الرستم الثاني ، قد فقد حياته في لعبة نرد مع الموت ؟**

وهناك مرثية تدور حول الاتراك المقيمين في أوروبا محفوظة ضمن الأدب الشفوي لأتراك استراخان ، يقال انها كتبت من قبل تركي فولغوي فقير مقيم في بلاط واحد من غيريز القرم يشار فيها للزعماء الاتراك بأسماء الطيور والمرثية بكاملها كتبت بلغة مجازية مجردة يمكن ، بالنسبة لتشو دزكو أن تقارن بشعر « المنشدين » النرويجيين رغم وجود تشابه اكبر مع عمل روسي مبكر هو سلوفو ابولكو ايغوريف (Slovo opolko Igoreve) وعلى الرغم من أنه يبدو غامضا بالنسبة لنا إن سمعناه دون تعليق ، الا أنه بدا للقرغيزي الذي روي له مفهوما تماما .

عندما تركض الظبية المجفلة بصغارها تترك أثرا على المستنقعات السبخية . على جبال القوقاز سيرفع الصقر سترلان صوته ، وعلى قمة صخرة يجثم نسر وحيد ذو منقار أبيض ، صارخا ناشرا الرعب على البحيرة الواسعة .

نسران يفيران ريشهما على حواف يوتيل ( الفولغا ) ويكبر الخوف في قلوب العدو ، كذلك فان الخطابات الموجهة للافراد على شكل طلب أو صلاة ليست نادرة ، ذلك أنه كان لدى المغنين التركمانيين عادة اختتام روايتهم بتعابير كهذه . أمثلة عدة على هذا نجدها أيضا في سلسلة

كوروغلو . لكن أكثرها متعة تلك التي يناشد فيها كوروغلو حصانه قيراط بقفز المسيل حاملا كوروغلو نفسه وابنه المتبنى إيفاز . تبدأ القصيدة بالكلمات التالية :

**« اي جوادي ، أبوك كان بيدو وأمك كوهلان . هيا : هيا ، يا حصاني الثمين ، احملني الى تشاملي بيل »**

ثم يختمها كما يلي :

**ألست من سلالة كوهان ؟ ألست الحفيد الأكبر لدو لدو ؟ اي قيراط ، احملني الى تشاملي بيل ، الى خيولي الشجاعة! ساقطع الاكسية الحريرية واخيطها لك . سوف نمتع انفسنا وسيتدفق الخمر الأحمر كالجدول . أي حصاني قيراط ، حصاني المختار من خمسمائة حصان ! هيا ! هيا ! احملني الى تشاملي ـ بيل » .**

ومن عادات التركمانيين أيضاً أن يغنوا أغاني الحرب عندما يدخلون في معركة أو ينطلقون في غزوة ويخبرنا تشودزكو أنه خلال المعارك التي دارت من أجل استقلال القبائل التركمانية عن سادتها الفرس كان :

**عندما يتقابل الجيشان العدوان وقبل الانخراط في المعركة ، يحيي كل منهما الآخر ويسخر من عدوه .**

الفرس بغناء فقرات من الشاهناما و « الإليات » بانشادهم أغاني كوروغلو الحربية ، ويقدم تسودزكو نموجاً من هذه الاغاني التي نظمت في ذكرى معركة ناجحة ضد الاكراد ويشير الى التشابه المدهش بينها وبين النموذجين اللذين نشرهما السير الكسندر بيرنز .

« هيا يا آغاس الى الأمام » يصرخ الشاعر « دع علي شيرسلان يذهب . برشا ، الماهر في شفاء الآلام ، الحكيم كلقمان ، سيذهب ..

من صحراء موغان سيذهب الفقيه باجمنج سليل آغاس توكا . بعد ذلك سيتبعه زيمين . أي آغاس ، لسوف ترى شجاعته في يوم المعركة ، وترى سيفه ذا الحدين وجواده العربي . إنه كريم مثل حاتم . ينقض على عدوه كما ينقض ذئب جائع على قطيع ، ممتطيا حصانه الظافر ، والرمح في يده » ، ثم يختمها بالكلمات التالية : « خان محمد ، الخنزير البري ، والد وزعيم القبائل أو زينلو العديدة . بمخالب ذئب يمزق أعداءه ارباً ارباً في يوم المعركة » . كذلك يقدم تشودزكو الأغنية التي قيل انها ألفت عام ١٧٩٦ بشأن الآغا محمد خان عندما كان ذاهبا الى معركة ضد زعيم كردي . الاغنية مركبة من مدح للخان ودعوة للمعركة .

« لديه أربعون ألف حصان مربوطة في الاسطبلات ، سروجها مزينة بالاحجار الثمينة وفي رقابها تعلق الطلاسم وتشع على زيولها العقد الالماسية . لديه أربعون ألفاً من رماة البنادق . لديه اربعون ألف رجل يكمنون منتشرين على طول الممرات في الجبـــال ... أمر الشاه بذلك وعلى كل فرد أن يذهب . لديه أربعون ألف طبق مترعة باللحم والشحم ، وأربعون ألف حصان سريع في الاصطبلات . لقد أخذ كردستان ، فماذا بالنسبة اليه أن يتغلب عليك ( ميميش خـــان ) ؟ الشـــاه أمر وعليك أن تطيعـــه » .

ومن الواضح ، طبقا للادلة المأخوذة من القصائد والقصص البطولية ، إنه كان للابطال عادة ارتجـــال الشعر الشخصي والعرضي بمصاحبة التشاتيغان ، وهي نوع من آلة القانون الأصلية . في القصة الابكانية « تاسكا ماتير » ( انظر سابقاً ) . يعرّف البطل نفسه لدى يود سانغ باغ ، سيده السابق ، يأخـــذ التشاتيغان ذات الاربعـــين وترا وغنـــاء الاغنية التالية :

« تاسكا ماتير رحل من هنا قبل ثلاث سنوات . لقد رأى عالما آخر وحتى الآن لم يمت البطل بعدُ ، البطل القوي ، تاسكا ماتير » .

مع ذلك فان دليلنا الاكثر كمالاً حول تأليف الشعر الشخصي يصلنا من التركمان حيث يبدو كما رأينا أن ممارسة التأليف الارتجالي كانت تتم على نطاق واسع غير أن المجموعة الاكثر ارتجالا وضخامة من هذه القصائد الشخصية إنما هي تلك المبعثرة ضمن القصص البطولية في سلسلة كوروغلو . يحدثنا تشودزكو عن البطل الذي : « كان ينظم قصيدة ارتجاليــة دون تعمد ، كما لو أنهــا كانت تنبثق من نفســها دونما تفكير مسبق . لقد ترك بعض الارتجاليات حول كل حدث رئيسي في حيلته باللغة الفارسية ــ التركية التي تستخدم حتى اليوم من قبل المسلمين القوقازيين اضافة الى مسلمي أذربيجان والبدو ذوي الاصل التتاري في ايران الشمالية » .

اما مسألة صحة الموروث من هذه القصائد فقد سبق وناقشناه . لكن يمكن أن نشير هنا الى أنه مهما تكن النتيجة التي يصل اليها القارىء في هذا الشأن فانها لن تؤثر على حقيقة اكيدة وهي أنها تقدم دليلا أكيدا على العادة التي كانت منتشرة ومتطورة للغاية في النظم الارتجالي للشعر الشخصي وشعر المناسبات .

فكما سبق وذكرنا ، كان كوروغلو في أي مناسبة رسمية ، او حيثما تثار عواطفه ، ينطق ، تقليديا ، بالشعر وبطبيعية اكثر مما لو أنه يتحدث بالنثر ومن المهم أن نذكر أن هذا التقليد نفسه كان على ما يبدو متبعا والى حد بعيد من قبل الناس الذين كانوا على ارتباط به . حتى المحادثات الاكثر ثانوية كانت تجري شعرا . ففي الجزء الأول مــن السلسلة ، عندما يرحل كوروغلو طلبا لتبني إيفاز ابن الجزار كابن له ، يصرح بنيته تلك لأتباعه على شكل أغنية . بعدئذ ، يعلم إيفاز والده الجزار بهوية كوروغلو ويتوسل اليه أن يرسله بعيدا ، وذلك في سلسلة من القصائد القصيرة التي يعبر فيها عن الحقائق العارية بحرفية تامة . وعندما يحمل كوروغلو إيفاز معه ، تدور بينهما محادثة كاملة بالشعر ،

كما تنظم سلسلة من التعليقات العرضية شعرا من قبل كوروغلو في خيمة تاجر تركي ، لكن ليس من الضروري هنا أن نضرب المزيد من الامثال التي تهيمن على المجموعة .

فمن الملاحظ أن جميع أشكال الشعر البطولي متواجدة لدى الشعوب التركية رغم أن شعر التعليم وحده لم يقدم الا على نحو ضئيل في مجموعتنا على ما يبدو كذلك فان الأمثال الموثقة للشعر الشخصي ليست منتشرة كثيرا ، لكن هذا يعود بوضوح الى سرعة الزوال التى يتصف بها شعر كهذا بين أناس يمارسون التأليف الارتجالي على نطاق أوسع من ممارستهم للتعليم الفعلى . البراعة في التأليف الارتجالي هي ميزة القرغيز والياكوت بشكل خاص لكنها على أية حال ليست محصورة بهم . كما أنه ليس مدهشا أن تجري خطابات شخصية بصيغة شعرية بين أناس كهؤلاء ثم تمر دون تدوين .

لكن قبل أن أترك الشعر البطولي لدى الشعوب التركية سألفت الانتباه الى مجموعة من الشواهد المتفرقة من شعر تركي تحتويه مخطوطة أحد مواطني الكاشغار عام ١٠٧٣ عن نسخة أقدم . لهذا السبب ، يحتمل أن تكون هذه الشواهد هي النماذج الأكثر قدما من الشعر التركى الذي وصلنا والذي يمثل التأليفات الشعبية الشفهية في مرحلة تسبق النصف الأخير من القرن الحادي عشر . انها شواهد من قصائد رثاء ، قصائد حب ، أغاني شراب وصيد ، قصائد سخرية وتفاخر وقصائد أخرى . كما ان القصائد التي أخذت منها هذه المتفرقات قد أعيد تركيبها الى حد ما من قبل المحررين لكن بقي ما يكفي ليبين بوضوح السمة البطولية للقصائد الأصلية مثل ( النواحيات التي أشير اليها آنفا والتي ليس من السهل تصنيفها ) . القصيدة الرثائية الأولى نظمت في البطل آلب آرتونغا الذي يمكن مطابقته مع شخصية معروفة عاشت في القرن الثامن ، أما القصيدة الثانية فهي تدور حول بطل مجهول الاسم .

وهناك أيضا قطعة مجهولة صغيرة من قصيدة مديح في احدى الأميرات . أما القصائد التالية فتزعم أنها قصائد شخصية تتعلق بتجارب الشاعر في الحرب وتشبه كثيرا قصائد الندب والنواح .

**ملاحظة :** بما أن المذكور آنفا قد طبع أولا ، فقد تمكنت بفضل البروفيسور كونو فالاوف من الحصول على ترجمة روسية لمجموعة الأدب الشفوي الياكوتى . تضم هذه الترجمة بين المواد الأخرى عددا من الحكايات وضعت من قبل المترجم على أنها « بيليني » . لقد طبعت الترجمات بشكل نثري لكن المصطلح « بيليني » يقر بأن الصيغة لدى الياكوت كانت سردا قصصيا موزونا يغنى دون شك من قبل الراوي .

هنا يجب أن يضاف أن الشعر القصصي البطولي بين أويرات منغولية الشمالية الغربية وبين البوريات ما يزال يتطور بشكل بالغ وما يزال يزدهر . فما يزال يتواجد هناك بين الاويرات عدة مغنين ممتهنين يمكنهم رواية قصائد مؤلفة من عدة آلاف من الأبيات . ويمكنهم تأليف قصائد جديدة حول أحداث معاصرة بأسلوب تقليدي . كما يوجد أيضا شعر مشابه بين مغول الغانج ، لكن في حالة أقل ازدهارا . قصائد كهذه بين المغول لا تتلى فحسب بل تغنى دائما . فعندما كان الناس يتقابلون في السهب المكشوف من أجل سباق للخيل أو مصارعة أو رمي بالسهام ، فقد كان المغني يمجد المنتصر « بأغنية » والسابق من الخيل بقصيدة مديح أيضا ، في حين كانت القصائد القصصية البطولية تغنى من قبل مغنين ممتهنين .

كذلك كان الناس في خيمهم يحبون الاصغاء في الأمسيات لأغان بطولية عند تناول الطعام . ومن خلال وصف بوبي للقصائد القصصية لدى مغول الخالخا ، تبدو هذه وكأنها تشبه الشعر الا بطولى لدى أتراك الآبكان ، لكن من المحتمل أن شعر الاويرات وربما شعر البوريات أيضا يشبهان شبها وثيقا شعر القرغيز . من أجل ملاحظة بوب والترجمة الألمانية للقصيدة القصصية لدى مغول الخالخا انظر كتاب « آسيا الرئيسية ، الجزء الخامس » .



## ـ ٣ ـ

# البيئة البطولية

## « الفردية في القصائد البطولية »

إنني أعتزم مناقشة بيئة الشعر البطولي التركي والقصة البطولية تحت العناوين التالية :

١ ـ المنزلة الاجتماعية للاشخاص .

٢ ـ مشاهد القصص .

٣ ـ توابع الحياة البطولية .

٤ ـ المعايير والتقاليد الاجتماعية الملاحظة في الشعر والقصة البطوليين .

وسينم استقاء الغالبية العظمى من شواهدنا من شعر القرغيز حيث يعد هذا المرجع الأضخم والأكثر أهمية للشعر البطولي الذي نملكه عن الشعوب التركية رغم أن الشعر والقصة البطوليين عند الكازاخيين والشعوب التركية الشمالية يقدم الكثير أيضا لغايتنا هذه . فكما في الشعر البطولي ، في الأمكنة الأخرى ، يكون أشخاص القصائد ارستقراطين . وعمليا ، يكون جميع الأبطال امراء أو على الأقل ارستقراطيين وتكون البطلات بنات أمراء أو أناس ذوى منزلة نبيلة . لقد رأينا أن البطل التركماني كوروغلو وحاشيته هم من الطبقة المتوسطة أو حتى من مستوى العامة ، لكن هذا يعد استثناء . ففي الشعر البطولي

التركي نسمع قليلا جـدا عن الطبقات الدنيا في المجتمع ، والاشـارات الوحيدة التي نحصل عليها عن طريقة حياتهم هي عموما الصور المعطاة من قبل أناس رفيعي النسب في الأسر مثل آل سيكال ، زوجة جولوي وهي ترعى أغنام الكالموك . وأفراد الطبقات الدنيا لا يتشاركون في القتال فقد ذكروا مرتين على أنهم معزولون تماما عن المشاركة بالالعاب في حفلة بوك مورون :

**على الطبقات الدنيا أن تقف في الخلف**
**والأمراء وحدهم يمكن أن يتخذوا أماكنهم**

**ومرة اخرى :**

**على الطبقات الدنيا أن تقف في الخلف**
**والأمراء وحدهم يمكن أن يتخذوا أماكنهم**
**أن يتخذوا أماكنهم ليتثاقفوا بالرماح .**

ولدى ماناس حاشية من أربعين رجلا تابعا سمي معظمهم ويلحق بأسمائهم عادة وصف موجز لأعمالهم بوصفه لقبا : كامان ، جابور ، شابان لا يضيعان أبدا أثر الحصان ليلا ، تاس بيمات الذي يخمر الشاي في المرجل . إنهم دائما يرافقون ماناس في حملاته وغالبا ما يتضمن وصفه لهم أنهم هم أنفسهم يقومون بدور فعال . وعلى كل حال ، يجب أن نلاحظ أنه يشار اليهم دائما كأبطال أكثر من الاشارة اليهم كخدم تابعين .

بعض أبطال الحاشية وأولئك الذين يحتكون بهم يلعبون دورا هاما في القصة البطولية ، ويظهرون باستمرار كأبطال مثل فلاديمير الليبفي ، وآلامان بيت وهو بطل عدة مغامرات مستقلة وثمة أسماء أخرى معروفة هي جامفيرش « المصارع القوي » ، ايركوشوي الذي فتح بوابة الجنة ، بول ماران الذي اشترك كل الأوقات في سباقات وليمته ، كوس كامان الذي يأتي أو يتظاهر أنه يأتي من أسر طويل بين الكالموك . مكسوا بدرع

صيني ولابسا ذيل خنزير ، ايرتوشتوك الذي كان هو نفسه بطل قصيدة طويلة تحكي مغامراته في العالم السفلي والذي يمثل وجهة نظر روحيــة تتعارض مــع وجهة النظر العسكرية . أما الأعــداء التقليديون فانهم مجموعة أشد اثارة ومعظمهم وثنيون ــ ايركوكشو المهتدي الى الدين الجديد ، والذي تجسد خيمته البوغورية المترفة بستائرها الساتانية والحريرية تباينا بارزا مع خيام شعر الخيل الأسود للقرغيز ، كاراشا ، الأمير الكالموكي الذي يقابل أخت جولوي وهي تجمع ثمار الكرز البرية في الجبال والذي يكون سببا في سقوط جولوي ، أما الأكثر اثارة منهم جميعا فهو كونغير باي الصيني الأحول العين ، الأفطس الأنف ، « المرتدي حديدا باردا » و « المطوق بسيف حاد » و « الذي يثرثر بلغة لا يمكن لأحد فهمها » :

**سيد كاشدار وكوكاند**
**قائد الألف من الصينيين**
**أفطس الأنف ، أحمر العينين**
**كونغير باي من الصين**
**كونغير باي ذو الرأس الأصلع ،**
**والعــادات الغريبة**

على أن البطل الأكثر بروزا في القصائد هو ماناس نفسه ، أمير بطولي نموذجي حكم أجداده الساري نوغاي لعدة أجيال ، وهو بالضرورة جندي . وعندما يقرر أن يغزو البوغور ، يحاول أيركوكشو التخلص من أذاه باقتراحه اقتسام القطعان التي يبحث ماناس عنها فيما بينهما لكن ماناس يرفض ذلك ويعلن أن على أحدهما الموت :

**لن يكون لي اتفاق معك**
**لن تكون لي مصالحة معك**
**لن تكون لي قسمة متساوية**

**لن أرجع أي شيء لـــك**
**تعال خـــذها ــ جيدة حسنة**
**وان لم تستطع ــ اذن فانبح عليها كالكلب .**

التناقض الكامل مع ماناس يشكله ايركوكشو نفســـه الذي يرأس التحالف اليوغوري القوي ويمثل العناصر الأكثر دبلوماسية واثارة في القصائد . وهو الأكثر ابتعادا عن المثل الأعلى البطولي بالمقارنة مع أي من الأبطال الأتراك . يعيش في نوع من الترف الصيني ويقدم لضيوفه الشاي ، شراب الصين ، يحيط به من أحد جانبيه ماناس القلق ومن الجانب الآخر جامفيرشي . ايركوكشو هذا لم يعد شابا ، وذلك عــلى الأقل في النسخة القرغيزية للقصة أن يحث الأمير الكالموكي آلامان بيت شبيــه النمر على هجر شعبــه وقبــول المكان الرئيسي في مجموعتــه ( كوماتيتوس ) . ومن الواضح أنه لم يعد لديه أي حب للصراع رغم أننا نرى من ملاحظات ذكرتها زوجته أنه كان بطلا شجاعا . وانها لميزة خاصة به ، عندما تثار شكوكه بشأن خيانة زوجته آك ايركاش مع آلامان بيت أن يحث البطل على مغادرة خدمته دون مكافأة ومع ذلك دون حرب علنية . وعندما يجبر على مواجهة ماناس يحاول الوصول أولا ، وكما رأينا للتو ، الى اتفاق عن طريق المفاوضة . وبينما يقاتل ماناس بدرعه الواقي الشهير ، يرتدي ايركوكشو معطفا نسيجيا فقط . وفي الشكل الأحدث من أشكال الصراع الفردي المباراة التي تجري بمسدسات البارود يكون ايركوكشو هو المنتصر على ماناس .

ان نساء القرغيز محاربات وبطوليات بقدر الرجال ومن الواضح أنهن أكثر همجية . انها أخت جولوي ، كارديغاش ، الساحرة ، الشريرة أكثر من خليلها كاراشا ، من اتخذت المبادرة في تحطيم جولوي . يتخذ جولوي لنفسه هيئة فقير جدا في القصيدة التي تحمل اسمه ، وكان من من الممكن أن يتلاشى من جديد ، رغم شجاعته وقوته الهائلة : لولا البسالة البطولية لزوجتيه . وكانيكاي ، زوجة ماناس ، تقدم كامرأة

مثالية للسهب : وفية ، كريمة ، لطيفة ، طباخة ، وطبيبة ماهرة ، امرأة ذات ثقافة وشرف بالغين وفقا لمعايير البيئة التي تظهر فيها . مع ذلك رأيناها تظهر همجية كبيرة في معاملة عدوها ، همجية شاركت فيها أيضا زوجة جواوي ونساء وفتيات تركيات رفيعات النسب .

وغالبا ما يجري المشهد في خيمة الأمير وتقدم لنا حياة الخيمة بجميع مظاهرها وأحد من أكثر هذه المظاهر شيوعا هو الوليمة التي تذكرها على نحو متكرر رغم أنها نادرا ما تشكل الأرضية أو الحدث الرئيسي للقصيدة أو تخدم كافتتاحية ثابتة للموضوع كما هو الشأن في البيليني الروسية . ففي أدب الأتراك تجري الوليمة على نطاق واسع وباحتفالية شكلانية عظيمة . هنا ، يمكن لنا الاشارة الى وصف الاحتفال الديني الذي أقامه ماناس عند وصول موكب كالموك الجنائزي الى « كوس كامان » . ففي هذه الوليمة يباشر الكالموكيون الاهتداء الى العقيدة الاسلامية ويحلقون ذقونهم الأشبه بالذيول الخنزيرية ، وتذبح الخيول والأغنام كما تقام الكثير من الولائم جنبا الى جنب مع سباقات الخيل . وخلال الحفله نشاهد كانيكا تشغل نفسها بترفيه ضيوفها كما تفعل النساء الملكيات في قصيدة بيولوف :

**تميل برأسها**
**وتنحني من الخصر**
**تأخذ زجاجة الخمر تحت ذراعها**
**تمسك الكأس الخزفي بيدها**
**وببراعة تسقي الأبطال الأربعين**
**فيشربون حتى الامتلاء البراندي والمشروبات**
**بعدئذ تبدأ بتحريضهم على الغناء**

وانه لأمر مثير أن نلاحظ أن الاغاني تذكر باعتبارها مصاحبة للوليمة ويشار في القصيدة نفسها مرة أخرى الى الكالموكيين وهم يغنون ويحتفلون

في خيامهم . لكننا قليلا ما نسمع في القصائد عن الآلات الوترية ما عدا واحدة يشار اليها كمرافقة لصلاة بيكتورو في ايرتو شتوك .

ان الساري نوغاي ، أو حاشية ماناس وقومه ، وكذلك البوغور مولعون جدا بحفلات الشاي ، وصنع الشاي الذي يتم في جميع أنواع المناسبات رغم أن البراندي تشرب أحيانا من قبل الساري — نوغاي بالرغم من عقيدتهم الاسلامية . والشاي يشرب دائما مع السكر والقشدة كما يبدو أن الحليب لا يستخدم مطلقا لهذه الغاية . عند تعارف ايركوكشو الأول مع آلامان بيت ، يدعوه الى الشاي في خيمته وتوصف عملية صنع الشاي لنا بشكل دقيق .

**دعا كوكشو اتباعه اليه**
**نصبوا الخيمة البيضاء**
**ثم نشروا البروكار الحريري والمخمل**
**نشرو الاغطية السميكة**
**نصبوا السماور قرب النار**
**وضعوا الشاي فيه ، برغوتها البيضاء**
**أضافوا اليها القشدة المتخثرة**
**ثم اضافو اليها السكر**
**أضافوا أيضا تفاحة ناضجة**
**سكبوا السكر**
**ثم حضروا الشاي**
**وقدموه الى آلامان بيت**

واثناء الوليمة وفي أوقات أخرى يتباهى الابطال تباهي الغرور بتشجاعتهم وقوتهم ومآثرهم في الماضي والمستقبل . وكما في قصيدة ببولوف وقصائد الغالبين فان تفاخرا كهذا يبدو وكأنه جزء من الطقوس الاجتماعية في الوليمة . هنا ، يمكن لنا أن نذكر سلسلة العهود التي

أخذها آغراكارا على نفسه عندما كان يتناول الطعام في وليمة مع سبعين بطلا في بيت تاس شوراك وكذلك الاستهزاءات التي ينوي أن يصبها على رأس البطل بوغاداك في القصيدة الثانية من قصائد الساغاي التي ذكرها رادلوف . ان تفاخرا كهذا بالنسبة للجماعة ، خاصة عندما يجتمع مع احساس رفيع بالشرف في تنفيذ العهود نراه واضح المزايا في فقرة من القصيدة الكاشينية كاراتيفان خان وسوكسا غال خان « يقال هنا أن البطل راح يتفاخر في حفلة عرسه وفي الصباح التالي تخبره زوجته انه في سكره تفاخر بانه سيرجع رجلين ميتين الى الحياة ، ولاثبات صحة ذلك يعود البطل الى أخي زوجته :

**« هل قلت ذلك ، ؟ ساله**
**« قلت انك ستحي الأموات » أجاب**
**أنا قلت هــذا حقا ،**
**فليسرج جوادي القوي جدا .**

وهكذا يركب البطل وبرفقته زوجته ثم ينطلقان بعيدا لتنفيذ عهده ويبدو التفاخر وكأن له أثراً محرضاً ، اذ يحرك الدوافع الدفينة للقيام بمآثر عظيمة . بتفاخر كهذا ينطلق البطل القوزاقي ساين متعقباً آثار عبيده التسعين ، مدعوما بعهده الخاص .

**أنتم أيها العبيد التسعون**
**سأتبع خطواتكم**
**الى السهب الخالي من الماء**
**« كوداي » سيجعلني أصادفكم في طريقي**
**وسأركب لأحقق هذا**
**مفردا وحيدا ضد الف من الاعداء**

وحتى في أحداث الحياة الاكثر تفاهة ، يولي انتباه كبير لأدق تفاصيل آداب السلوك وشكلياتها . هذه الشكليات تلاحظ خصيصا في

القصائد المتعلقة باستقبال ومسامرة الضيوف ، بالترحاب وايواء الغرباء بتحضيرات الولائم والالعاب والصيد وداع أولئك الذين ينطلقون في رحلة ومن الواضح أن المغني ينظر الى هذه التفاصيل باعتبارها هامة وممتعة لجمهوره وهي تمكننا من تشكيل فكرة عن الروتين وآداب المعاشرة في حياة السهوب . كما أن التأكيد على مسائل السلوك مدهش جدا . فالمرء يخرج بانطباع ، حتى وان كان ذلك مدينا للصيغة الشعرية السكونية ، وهو أن حياة السهوب هي الحياة الاكثر تقليدية في العالم . فالاحساس باللياقة يظهر واضحاً تماماً بالمقارنة مع الغياب الكامل تقريبا لعدم لباقة الكلمة او الفعل في هذه القصائد والقصص البطولية . هنا ، يلعب الحصان أيضا دورا أكثر أهمية حتى من دوره في قصص ابطال كييف . فجميع الخيول تذكر على نحو منفرد وبالاسم . ولقد سبق وذكرنا أن اسم كل بطل يلحق به اسم حصانه تماما كأنه اللقب فمثلا آلامان بيت صاحب البيالد الاصفر ، سيراك صاحب الجواد الازرق . ورغم أن الكلمات الموظفة للدلالة على الحصان متعددة ، مع ذلك تستخدم كلمة مستقلة للاشارة الى كل فئة وفقا لعمرها وحالتها الدقيقة . ففي قائمة الاحصنة التي جاءت للسباقات في حفلة بوك مورون ، ثمة وصف تفصيلي لكل حصان مشهور في التراث البطولي القرغيزي . وفي هذه القائمة يحتل وصف حصان ماناس ، مانيكار ، ثلاثة وخمسين بيتا . هنا يمكن أن أشير الى القصيدة التى تضم وصفا مفصلا بمزايا جواد كوروغلو الشهيرة قيراطو التي تذكر كمرجع موثق لدى مربي الخيول التركمان اليوم . أما الكلاب فمن النادر ذكرها ، لكن بعد موت ودفن ماناس فقد ظل حصانه ، صقره ، وكلبه جميعاً الى جانب قبر سيدها وهي تنعى فقدانه يقدم حزنها على أنه كبير جدا بحيث يرسل الله ملائكته من السماء للسؤال عن ذلك الحزن . وفي هذه الحالة تعد هذه الحيوانات عنصرا في الأحداث التي أدت لاعادة البطل الى الحياة .

كذلك يوصف أحيانا كساء الابطال ، وبشكل خاص الاسلحة ، بدقة وعناية كبيرتين . وقد سبق ورأينا كانيكاي تهز حقائبها الجلدية التى تضم الملابس التي ستجهز بها ضيوفها ، ماناس وأصدقاءه الأربعين ،

والتي تتألف من درع بيضاء جلبت من كاشغار على عربة مزينة مزخرفة بكل ما يبهر الابطال ، اضافة لذلك فهي تزودهم بقمصان جملة ، جوارب متينة ، وأحذية عالية تصل حتى سرج الحصان . كما نرى ماناس يتبارى مع أيركوكشو وهو لابس درعه الشهيرة في حين يرتدي ايركوكشو نفسه معطفا قماشيا فقط . كذلك توصف أيضا معدات كونغير باي ، الأمير الصيني المثيرة للاعجاب ، درعه الفولاذية ، سيفه الحاد رماحه ذات القصبات التنوبية ، بحيث تتباين تباينا تاما ومع ذلك كله ، سترته الطويلة ( الجركينة ) المصنوعة من شعر الخيل والقبعة السوداء العالية المصنوعة من صوف الخروف الخاصين بالآمان بيت من كارانوغاي كما يذكر باستمرار معطف ماناس الدرعي الشهير وسيفه في القصائد وتقدم الفترة التي تحكي لنا كيفية صنعهما مثالا مثيرا للاعجاب عن الطريقة الماهرة ألتي يربط بها المغني الوصف باسلوب الحكاية :

**ذلك ما صنعه الحرفي الصيني بمعاناة**<br>
**وما صنعه حرفي الروس بمهارة**<br>
**وما صنعه حرفي الكالموك تماماً**<br>
**وهو يهمهم الأغاني**<br>
**ذلك الذي لا تخرقه بندقية**<br>
**ولا تثقبه رصاصة ابدا**<br>
**انه معطفه الدرعي الابيض .**<br>
**... وحين كان الفحم غير كاف**<br>
**نزعت بقعة من غابة كثيفة**<br>
**وحين كان الماء غير كاف**<br>
**أفرغ نهر بوسشات**<br>
**وحين كان المبرد غير ملائم**<br>
**احضر ثلاثون مبردا الى العمل**<br>
**وحين حــل الشتاء**

**اقتسم معه شحم المعدة والبطن**
**وحين جاء الربيـــع**
**وضعه على العشب**
**وقبل أن ينطلق الى البيت**
**عولج بدم الأبطال**
**وغمس في عصير الحـــور**
**ذلك السيف الذي يشده الى حزامه .**

حياة الابطال هي حياة جماعة همجية نموذجية . تبدو الممتلكات الأرضية غير معروفة وتتألف الثروة بالكامل من القطعان والمواشي . تدعم الحياة بشكل أساسي عن طريق الصيد والسلب . كذلك الزراعة غـير معروفة ولا نسمع أي شيء عن الحرفيين والصناعات اليدوية باستثناء المثال الذي ذكر للتو . وبالطبع ، ليس هناك أي شيء يشـــبه النظام الاقتصادي ، والاشارات الى التجارة محصورة بشكل فعلي باللقـب النابت لايركوكشو « الذي فتح الأسواق المعلقة » . كما أن موقف البطل بالنسبة للآخرين من طبقته وهـو موقف غير مسؤول تمامـا والتقليد الاعتيادي هو أن يقوم الشبان الاقوياء بسلب العجزة والضعفاء حالما يشعرن بانفسهم في موقع قوي على نحو يكفي للقيام بذلك ، غير آبهين تماما بأية علاقة سابقة بينهم .

وكما في الآداب البطولية التي نوقشت للتو ، فانه من النادر أن يعبر عن المعايير الاجتماعية او الاحكام الاخلاقية بوضوح . قد يحدث ، وبشكل عرضي ، أن تميز شخصية ما بلقب شائن ، فيشار مثلا الى كاردبغاش أخت جوانوي بـ « الساحرة الشريرة » والى جاكيب ناي ، والدماناس ، « بالعبد المؤذي » وغالبا ما يجعل الشاعر ذلك واضحا فقط من خلال التضمين بأن شخصيات معينة يجب أن تستنكر في حين تستحسن شخصيات أخرى . كما يشك فيما اذا كانت الشجاعة تقيم

بحد ذاتها بشكل رفيع لأن العديد من الابطال يظهرون القليل منها ؛ في حين تكون أخواتهن وخيولهن وغالبا زوجاتهن أيضا شجاعات بشكل فائق دون كسب أقل اطراء من قبل الشاعر .

ان جولوي لا يظهر أي شجاعة أو تصميم ، ومااناس نفسه أقل شجاعة من عدوه ايركوكشو ، رغم أن الأخير كاره القتال بشكل طبيعي . كما أن جبن ساداي خان العجوز وهو في طريقه الى عدوه وكوسكون آليب المرعوب في قصيدة كويبال ، « سوغجون ميرغان » يقدم موضوعا للفكاهة أكثر منه للنقد ويتخذ شكلا هزليا عندما يختبىء تحت الفراش الريشي لعدوه الذي يسحبه من ساقه خارجا وعلى نحو مخز . مع ذلك فان غيابا كهذا للياقة لا يتواجد أبدا في القصائد البطولية . فجميع الابطال يتميزون بالتهور الساذج وقد ينطلقون في أوقات معينة وحيدين مقابل جيش كامــل .

واجب الوفاء في الشعر التركي قد يكون أقل تأكيدا منه في الآداب البطولية الاخرى ويرجع هذا الصفة الفردانية للقصائد وخاصة بين اناس السهب الابكاني . مع ذلك ، فان الاشارات الى عملية خلق ميثاق للاخوة معــا يؤكد على أن سمة الوفاء الشخصي هي معيــار مميز للسلوك . علاوة على ذلك يشار عادة في القصائد أن الاقرار بالفضل للمنقذ يجب أن يجازى بالوفاء من حاشيته ، ورغم أننا نستدل على هذا ، في الغالبية العظمى ، من الحنث بالعهد أكثر من الحفاظ عليه ، فان عــدم الوفاء يقابل دائما بالعقاب المناسب . في القصيدة التي تدور حول موت ماناس يقارن هجر الحاشية لقبر سيدهم مقارنة صارمة مع المراقبة المخلصة للقبر من قبل حصانه وصقره وكلبه . علاوة على ذلك ، من الواضح خلال القصائد أن وفاء الزوجة لزوجها والأخت لأخيها والحصان لصاحبه هى معايير السلوك المتعارف عليها من قبل الجميع . فالاخوات اللواتي يخدعن أخوتهن ينظر اليهن من قبل الشاعر كأســوأ الشخصيات في القصائد ويلقين جميعهن جزاؤهن قبل الخاتمة . عدم وفاء الزوجة هو

أكثر ما يمكن الصفح عنه وغالبا ما يغفر عنه البطـل ، أما عدم وفـاء الحصان لصاحبه فهو غير معروف البتة .

لكن البطل هو القانون بذاته ، اذ يمكن أن يكون شهوانيا ، كسولا ، أو عديم القيمة مثل جولوى أو قد يكون قاسي الفؤاد على زوجته وبيته ومهملا لوالديه وأتباعه كما هي حالة العديد من الابطال . كذلك يمكنه أن يريق الدم البرىء أو يكون مجرما شديد القسوة . كل هذه الوسائل التي يكسب بها وينجح أمر قليل الاهمية ، سواء كان ذلك عن طريـق قوة لا تصدق أو مهارة او خبث أو حتى مساعدة خارقة للطبيعة رغم أن هذا نادرا في قصائد القرغيز .

وقد يكون ذلك بفضل الشجاعة او المهارة أو تحمل زوجته أو أخته أو حصانه . وكل ذلك سواء اذا حقق الغاية المنشودة وكان قادرا علـى أن يسوق العديد من القطعان والمتاع ، وأن يأسر أسرة عدوه وأتباعه ليزيد ثروته وممتلكاته الخاصة . وبالطبع ، هذا هو كل ما يمكن توقعه من شعب لا يملك الا القليل من أسباب الثروة والراحة .

مع ذلك ، من النادر أن تكون أعمال البطل ، خلافا لاهماله ، ذات طبيعة تثير اشمئزاز القارىء ككل أو تقضي على التعاطف معه . ويرجع هذا جزئيا دون شك الى بعد الحياة والحدث عن أولئك الذين نعرفهم معرفة مباشرة ، لكن ليس هذا بالسبب الوحيد بالتأكيد . بل يكمن السبب الرئيسي في أن معايير سلوك البطل ، كما هو واضح من طريقة حياته ، ليست بعيدة عموما عن المعايير في الشعر الغربي . الابتذال غائب تماما وحياة الابطال البيتية التي تنسحب أمام مصاعب الحرب وصعوبات المعيشة ، هي حياة معتدلة منظمة . الخشونة أو الجـلافة العرضيتان بالنسبة للشعب البدوي هي في حالة تناقض مدهشة مع غياب القذارة وكذلك مع الجو العام للياقة في القصائد . ان ندرة الاعمال الوحشية والقسوة غير المبررة تجعلنا نشعر أن البدوي التركي أقـل بعدا عنا من الفاتحين الآشوريين الذين صورت قوتهم ووحشيتهم على

جدران البلاط في نينوي وكيونجيك ولا ضرورة للقول أن الشعر القصصي لدى الشعب التركي هو فردي التوجه تماما . فكل فرد ذو وجود حقيقي أو عملي في القصائد يميز ويذكر بالاسم . كذلك لا عجب أنه لا يظهر في القصائد أية اشارة تدل على الاهتمام بالوطن ، اذا أخذنا بعين الاعتبار الحالة البدائية التي كانت عليها المؤسسات التركية السياسية ، لكن المدهش نوعا ما أن الاحساس القبلي نفسه في القصائد يكون معدوما فالكلمات « تركي » ، « تتاري » ، « قرغيزي » نادرة الوقوع كما اننا نسمع قليلا جدا عن التنظيم القبلي . حتى الاشارات الى فروع الاتراك المتنوعة ليست شائعة ، اللهم ما عدا القوائم ، رغم أن بضعة شعوب فقط تذكر بالاسم . ان الشاعر يخبرنا أن ماناس هو أمير الساري ــ نوغاي ، جولوي أمير الالكارا نوغاي ، آلامان ينتمي لـ الأويرات ، ايركوكشو لليوغور كما يقال لنا أن :

**القبائل الكالموكية التي تنزل في الألتاي**
**تحيا بسلام تحت حكم آى خان**
**والقبائل الكالموكية التي تنزل في كونكاي**
**تحيا بسلام تحت حكم كون خان**
**انها تحيا بسلام ، وتعمل في تجارتها .**

لكن هذه مجرد وسائل لتعيين الهويات وظفت من قبل شعب لا يملك ، عادة ، الاشارة الى موقع ثابت ، إذ لا توجد أية مدن كما أنه ليس هناك أية اشارة الى أية فروق سياسية قد عرفت أو أية وحدة قومية قامت أو عدوانية ظهرت من أحد الأقوام الأتراك او المغول تجاه أقوام أخرى .

غياب الوعي السياسي هذا يمكن ملاحظته من السهولة التي يمكن للبطل أن يعبر بها من مخيم الى مخيم آخر حين يرغب في ذلك . لكن من الضروري أن يكون الابطال والناس الذين يقاتلون الى جانبهم من قومية واحدة . المثال الأكثر أهمية هو آلامان بيت الذي يترك شعبه

الكالموك ليدخل في خدمة ايركوكشو ، الأمير اليوغوري . بعدئذ ، ومرة اخرى ، يتركه للالتحاق بماناس أمير الساراي ــ نوغاي . أما كاراشا ، أحد ابطال يوروم خان ، الأمير الكالموكي فهو من أصل روسي وماناس على صلة بروسيا وهو تحت رعايتها . وفي احدى المناسبات يشار الى جولوي بـ « جولوي خان » الأمير الروسي .

على أن القصائد التركية استثنائية بين الآداب البطولية في اعترافها بوجود عائــق لغوي . إذ يشـــار الى الصينيين باستمرار على أنهم « يثرثرون بلغة لا يستطيع احد فهمها » . ويجد آلامان بيت وآخرون ضرورة تعليم اليوغور والساري نوغاي .. الخ لغتهم . لقد قدمت هذه الدروس حرفيا وبشكل طريف في النص . لكن ، كقاعدة عامة ، ليس هناك في محادثات الحياة اليومية أية صعوبة في التواصل . فعندما وصل كوس كامان وأولاده الى معسكر جاكيب باي تحادثوا بعبارات سهلة مع النوغاي رغم أنهم ، ووفقا لقصتهم ذاتها ، قد أمضوا كامل حياتهم بين الكالمــوك .

لا تقدم القصائد أية اشارة الى وجود تضارب في المصالح أو اختلاف في الافكار القومية بين الشعوب التي كانت على حرب مع بعضها البعض . ففي القوائم الجغرافية ، تعد الشعوب المجاورة بالتسلسل لكن أهمية هذا التعداد انثروبولوجية أكثر منها سياسية ، فليس هناك أية اشارة من جانب الراوي تدل على وعي أو شعور سياسي سواء كان متعاطفا أم عدوانيا . أما القصائد عند أتراك الآبكان فهي ذات مشاعر أكثر فردية اذ يبدو كل زعيم هنا مستقلا تقريبا . والبلد الوحيد ، من كل البلدان الأخرى ، الذي يبرز على أن له موقعا معينا إنما هو الصين ، اذ يشار اليها بعكس الأقاليم الأخرى بالاسم . لكن ليس هناك ما يدعو للشك في أن الصين شعب غريب بالكامل . فالصين بالنسبة للقرغيز هي بلد سيدهم المكروه الذي يتوجب عليهم دفع الضرائب له وبالنسبة للشعب في القصائد الآبكانية لا تختلف عن عالم الاشباح .

كذلك ، ليس هناك انقسام كامل بين المسلمين والوثنيين في قصائد ماناس ، كذلك الذي يمكن لاختلاف الأديان أن يؤدي اليه ، رغم أن الاختلافات الدينية تلعب دورا هاما في القصص الحقيقية وقد لعبت دورها أيضا في ميول وأهواء المغنين الذين يتناقلونها. فاليوغور والساري نوغاي ــ التي يمثلها ماناس واتباعه ــ هم مسلمون ، أما الكالموك والكارا نوغاي ــ التي كان يحكمها جولوي ــ فهم وثنيون . وتبدو القصائد وكأنها تصور الشعوب الاسلامية تماما ــ في مرحلتها الانتقالية . فهي تعكس بعض الكراهيات الدينية التي تسيطر على الحرب والسياسة في آسيا الوسطى الشرقية خلال القرن الثامن عشر . ومن الواضح أن ماناس وشعبه كانوا قد اهتدوا حديثا ، حيث أن ايركوكشو الذي « فتح بوابة الجنة والاسواق المغلقة » كان ما يزال حيا . فيما يسيطر الجدل الديني على الكالموك وآلامان بيت ، ابن الأمير الحاكم ، المهتدي الى الاسلام لكن أبويه وأتباعهما يمتعضون لتغيير عقيدته ويصممون على البقاء وثنيين . مع ذلك ، ورغم أن المرحلة كانت مرحلة تحول الا أن الاختلافات الدينية والمحاولات الدينية تلعب دورا ضئيلا في القصائد ؛ ويمكن القول ان التعصب الديني غائب تماما . كما أن العلاقات بين الساري ــ نوغاي والكالموك الوثنيين ، الذين كانوا في القصائد يتطابقون بشكل عـام مـع الصينيين ، هي على عكس العلاقات بين المسيحيين والمسلمين في اسبانيا في القرون الوسطى ، علما انه لا يستبعد امكانية التنافس الودي بين الأفراد . هنا يمكن لنا الاشارة مرة أخرى الى وليمة بوك موررون التي دعا اليها جميع الابطال ، المسلمين والوثنيين ، الذين يظهرون في الشعر الملحمي القرغيزي . حتى نزعة الشاعر الدينية لا تظهر في هذه القصة البتة ، فالقبائل المسلمة التي يقودها ماناس توضع في مواجهة الوثنيين في الجبهة الأخرى . وتقدم الأولى على أنها المنتصرة في كل تجربة من تجارب المهارة ، لكن بالنسبة للشاعر تتفوق الأحداث والاهتمامات الشخصية على الاهتمام الديني الى حد بعيد . وهنا كما في أي مكان آخر لا تظهر العاطفة الدينية والعدوانية الدينية إلا على نحو ضئيل جدا .

وما يميز تحررهم من الوعي والتعصب القوميين ان القصص البطولية التركية ، شأنها شأن القصص البطولية للشعوب التيوتونية ، هي الى حد ما ذات انتشار اممي ، بمعنى أن القصص ، بأشكالها المتنوعة المنتشرة بين القرغيز ، تنتشر أيضا بين القوزاق والاتراك الآخرين . هنا ، يمكن أن نورد مثالا هو قصة ايرتوشتوك التي نرى شكلا من أشكالها بصيغة نثرية وتحت اسم جير توشتوك منتشرا بين أتراك مناطق تيومين ويلتو روفسك في حين توجد نسخة أخرى أيضا تحت عنوان « كان شينتاي » بين الكاراخيين . هذا ، وإن معظم الأبطال المهمين المذكورين في سلسلة ماناس يظهرون في القصة الكاراخية « ايركوكشو » التي هي مزيج من الشعر والنثر . وهناك أمثلة أخرى سبق وذكرتها ، كما ستتم الاشارة الى بعض الأمثلة لاحقا .

إن الفردية التي هي سمة بارزة من سمات الشعر البطولي عند الاتراك ، كما هي بالنسبة للشعر البطولي الآخر ، سمة أيضا لطرق الحرب والدوافع التي تنشب من أجلها . فالقصائد لا تعرف شيئا مطلقا فيما يتعلق بالبراعة العسكرية أو الخطط الاستراتيجية أو فن الحرب . كل قتال ، لدينا تفاصيل عنه ، هو ذو صفة شخصية وكل معركة وصفت بالتفصيل تظهر على شكل سلسلة من الصراعات الفردية حيث يشارك فيها أبطال من منشأ نبيل فقط . والحرب بين الساري نوغاي واليوغور تتألف من سلسلة من المبارزات بين ماناس وآلامان بيت وأقربائهم المباشرين من ناحية أولى ، وبين زعماء اليوغور والكالموك من ناحية أخرى . وهذه المبارزات ، في كل ناحية هي صراعات بطولية نموذجية ، نرى الأبطال فيها يناقشون قبل المباراة وبكل تروٍ الطرق المتنوعة التي سيقاتلون بها بعضهم البعض والأسلحة التي سيستخدمونها وكل بطل يهدد خصمه بتعابير متبجحة ويتفاخر بالموت الذي سيرسله إليه . كما توصف المواجهة الفعلية عموما بطلاقة وحيوية لكن عندما يحاول الشاعر تقديم وصف للحرب على نطاق أكبر يقع على الفور في الابتذال والصيغ عديمة المعنى .

وعلى الرغم من فجاجة تقنية الحرب وعدم تهذيب طرائقها الا أن القصائد رائعة عموما بسبب ندرة الوحشية وسفك الدماء اللذين يشوهان أحيانا الشعر البطولي عند اليوغسلاف والاغريق القدماء . فحز الرؤوس هنا غير معروف كما انها تستمد روعتها من أن البطل يكسب فرصته في المعركة ، وبشكل استثنائي ، من خلال وسائل خارقة للطبيعة أو عن طريق الحيلة . وبالطبع ، تكون قوته الجبارة مبالغا فيها لكنها عموما لا تختلف ، نوعيا ، عن قوة الرجال الآخرين .

كذلك ، فان البطل في الشعر القرغيزي ليس مخادعا ولا تعيره الآلهة والملائكة مساعداتهما في المعركة .

والحقيقة يندفع الابطال الاتراك باستمرار في مخاطرات يائسة لا أمل منها وبكل جسارة وتهور ، وعدم مبالاة بالفوارق ، ويظهرون في هذا على أنهم مدفوعون بالرغبة في الكسب والمجد الشخصي أكثر من الرغبة في الشرف البطولي أو التعطش للشهرة . انهم ، في الواقع ، أكثر مادية في نظراتهم من أي أبطال آخرين نعرفهم ويرجع هذا دون شك الى فقرهم وغياب الاستقرار من حياتهم . وغالبا ما يكون سبب الحرب والكفاح الشخصي انما هو الرغبة في السلب والنهب اذ لا نلمس أي ضرورة او دواع أخرى لبدء غزوة . لكن كما في جميع الاشعار البطولية ، فان خطف النساء هو سبب شائع جدا من أسباب الحرب ، كما أن الاهانات سبب من أسباب الصراع .

ورغم أن الحرب تلعب دورا كبيرا جدا في القصائد الا أن الابطال على ما يبدو لا يحبون القتال لذاته ، كما يفعل الابطال اليوغسلاف ؛ فالدوافع الرئيسية للبطولة هي الحالة الاقتصادية للحياة السهبية اكثر من كونها العاطفة البطولية . وفي ظروف كهذه لن يكون مدهشا أن نجد الأقوى يفترس الأضعف . زعيم شاب يكبر ليجد نفسه فقيرا مدقعا بسبب جار قوي فيوجه انتباهه كله لإحياء ارثه المفقود . أما غيرة « غوثرون » ومجاملة « هروثغار » والبطولة الواعية لذاتها عند « هامزر

وسورلي » فلا مكان لها في هذه القصائد ، بل ان الشاعر نفسه لا يعرف هذه الدماثات التي يتميز بها المجتمع التيوتوني الاكثر تقدما . كما أن البطولة في القصائد التركية ذات صفة بدائية وبالكاد تسمح شروط الحياة بوجود دوافع أوسع واخبث يمكن لها أحيانا ان تتحكم بعلاقات الشعوب وتسبب السلام أو الحرب بين الجماعات الأكثر تقدما .

لكن باعطائنا هذه الخلافات ، التي هي بالنتيجة اختلافات في الدرجة، حقها الذي تستحقه فقط ، نلاحظ أن بيئة هذه القصائد وأشخاصها تتطابق ، من حيث سماتها الجوهرية ، مع تلك التي نجدها في الآداب البطولية الأخرى . اذ تهتم هذه القصائد بأفراد من منزلة أرستقراطية يحيون حياة غير مسؤولة نوعا ما ويعيشون بشكل رئيسي عن طريق السلب والنهب . الحرب شائعة لكنها بشكل رئيسي ذات صفة شخصية . كذلك فان العلاقات السلمية بين شعب وآخر ذات صفة شخصية أيضا . أما الزراعة والتجارة فغير معروفتين عمليا ، رغم أن التزيينات ووسائل الترف الشخصية تقدر تقديرا عاليا والانجازات الفكرية ليست مفقودة تماما ، خاصة بين النساء . وباختصار ، المجتمع الذي يصور هنا هو مجتمع بربري نموذجي في حالة من العيش غير مستقرة وضمن أرض ليس لها حدود واضحة .



« ٤ »

# الشعر والقصة اللابطوليان

يبدو أن الشعر والقصة ما بعد البطوليين ذوي الأصل المحلي الخالص غير معروفين تماما بين الاتراك رغم أن سمات الشعر ما بعد البطولي غير مفقودة في شعر التركمانيين كما رأينا . والنثر ما بعد البطولي ذو الأصل المحلي ربما أكثر من القصة ، ليس مجهولا تماما رغم أن الأمثلة قليلة ومشكوك فيها . أن القصة النثرية المؤلفة بتأثير اجنبي تحوي نسبة لابأس بها من السمات ما بعد البطولية . والشعر والقصة غير البطوليين واللذان هما من أصل محلي صاف يبدو أنهما يطابقان بشكل كامل تقريبا ، ما دعوناه في مكان آخر بالشعر والقصة اللابطوليين في العصر البطولي . وبالطبع ، هذا أيسر توقعا نظرا لأن العصر البطولي استمر عند الشعوب التركية حتى زمن متأخر نسبيا .

تمتلك الشعوب التركية كما هائلا من الأدب اللابطولي . ينتمي الكثير من هذا الادب الى جماعات تمتلك أيضا مخزونا غنيا من الأدب البطولي وبشكل خاص الشعر القصصي البطولي .

والحقيقة أن الأدب اللابطولي المنفصل كليا عن العناصر البطولية غير موجود على الأغلب ، في مجموعة رادلوف باستثناء عروض الشامان الدرامية . ولعله يمكن القول أن قدرا كبيرا من المادة التي يبدو بوضوح أنها تاريخية في الادب التركي هي أيضا ذات صفة لا بطولية لكن العناصر اللاتاريخية واللابطولية في الشعر القصصي والقصة تكون موجودة تقريبا وعلى نحو متنوع ضمن اطار بطولي . والأمثلة عن الشعر والنثر اللذين

يهتمان بشكل مبدئي بشخصيات مثل الشامان والشامانية المحترفين ليست شائعة رغم أنها ليست مجهولة .

القصص التي يتضمنها هذا الأدب اللابطولي تختلف بشكل ملحوظ عما هو متواجد في معظم الآداب التي ألقينا عليها نظرة حتى الآن . رغم أن فيها عناصر تشبه الى حد كبير عناصر معينة في الأدب القديم لبلاد ما بين النهرين واليابان ، لكننا سنعود الى هذا الموضوع لاحقا . لهذه القصص التركية اللابطولية اهمية ملحوظة ليس فقط بالنسبة اليها هي ذاتها ، بل أيضا من أجل دراسة الأساطير التركية والافكار الدينية والأخروية . ونظرا للوفرة الكبيرة للأدب التركي الذي هو من هذا النوع فسيكون من الضروري أن نحصر انتباهنا ببضعة أمثلة عن الفروع الأهم ، مركزين اهتمامنا بشكل رئيسي على شعر الشعوب التركية في الابكان والسهوب المجاورة وعند القرغيز . مع ذلك ، يجب أن يبقى في البال أن عددا كبيرا من القصائد متشابهة السمات رغم أنها عموما أكثر اختصارا واقل قيمة ادبية الا أنها شائعة ايضا بين القبائل الأخرى وخاصة أتراك التيليوت والشيرين والشعوب التركية في الالتاي .

لكن كي نفهم الخلفية الروحية للقصائد فهما واضحا سيكون من الضروري قول بضع كلمات حول الافكار الروحية والمفاهيم الدينية التركية . هنا ، ستكون مراجعنا الرئيسية هي آراء الشامانيين ونصوص القصائد والقصص الموجودة أمامنا فعلا وعلى نحو أكثر خصوصية قصائد القرغيز القصصية وكذلك أتراك الابكان والشعر الذي يلقى من قبل الشامانيين الالتاي خلال تقديم حفلاتهم الدينية التي سيشار اليها لاحقا . لكن لضيق الفراغ ، سيكون من غير الممكن أن أفعل هنا اكثر من مجرد ذكر للسمات الأكثر بروزا لشخصيات العالم الروحي التركي . في الوقت نفسه من المهم بالنسبة لنا أن نذكر أن الشكل الذي وصل الينا فيه الشعر القصصي والقصة التركيان اللابطوليان لم يكن لأهداف دينية بل بغرض التسلية . هنا ، كما هو الشأن تماما في الآداب الأخرى التي انتقلت فيها الاساطير من بيئة دينيــة الى بيئة دنيويــة ، تفقد

الكائنات الروحية صرامتهـا وانعزالها وتميل للاقتراب من اشخاص الحكايات الشعبية . كـذلك فان الأدلة المأخوذة مـن الأدب الشفهي والمتعلقة بعالم اللاهوت التركي لا تتوافق في جميع النقاط مع تفسير رادلوف الذي استمده على نحو أكثر مباشرة مـن تعاليم الشامانيين انفسهم ومن تراتيلهم وصلواتهم .

القصائد ، على ما يبدو ، تصف بيئتين روحيتين تحملان واحدتهما للاخرى عداء مشتركا . شخوص البيئة الأولى يقيمون في السماوات العلى ، المصورة على شكل سلسلة من الكواكب المركبة بعضها فوق بعض ، ويحكم أكثر هذه الكواكب علوا الكائن الأسمى الذي يسمى أحيانا « كايرا خان » وأحيانا أخرى « باي أو لغين » ، في حين يعيش أشخاص البيئة الثانية في العالم السفلي وحاكمهم هو « ايرليك خان » . مملكته مقر الأموات ، والدخول الى هذه المنطقة المظلمة هو عبر ثغرة او فتحة في الأرض . كما أن اهتمامات الكائنات الروحية التي تقطن السموات متعارضة مع اهتمامات ايرليك واتباعه ، لكن هاتين الفئتين من الأرواح لا تتقابل أبدا ، أو لا تحتك ببعضها البعض ، وذلك على الأقل في القصائد والقصص ، كما يظل بطل هذه الحكايات عموما ، تحت الحماية المباشرة للكائنات السماوية التي هو بطلها . عدوه أيضا بطل ذو شخصية غير ودية وهو غالبا الشخصية الرئيسية للكائنات التي تسكن المملكة السفلية وتمثل بشكل متكرر اهتماماتهم على الأرض . وغالبا ما يقال عن البطل المعادي أنه « أسود » ويشار اليه أحيانا « كبطل أرضي » بمعنى أنه يعيش في العالم السفلي .

تشكل هذه الكائنات الروحية مجموعتين يكون أفرادها على علاقة ضمنية مع بعضهم البعض وتبدو انها علاقة مستمرة . أما السموات فيشغلها الاله « كايراخان ، باي أولغين » أو « القديرون » ( الذيـن يعرفون أيضا بالكوداي ، أي الافراد الاقوياء ) وكذلك الجاجان التسعة أو « الخالقون » والعذارى الحكيمات اللواتي يبلغ عددهن الثلاث . يكون البطل تحت حماية « القدير » الذى يرعى شؤونه بكل ود ، لكن نادرا

ما يحتك به أما الوسطاء فهم الجاجان التسعة ، وهي كائنات روحية ، المعروف عنها أنها تؤثر في الجسد رغم أن بينها منافساتها واختلافاتها الخاصة كما سنرى . هذه الكائنات الروحية تقيم في الكواكب المنخفضة في السماء وتحمي الانسان في حياته باعتبارها أرواح أسلافه . العذارى الحكيمات أرفع منزلة من الخالقين ، ويتطابقن ، على ما يبدو ، مع البنات الثلاث للكوداي والتي يشار اليهن ايضا في بعض الاحيان على أنهن بنات الخالقين أنفسهم . فهن حارسات لاعشاب الشفاء ومياه الحياة . ولدى الاقتراب منهن ، يحكي عن البطل او لابائه يقابل الجاجان ( المبدعين الخالقين ) الذين يقودونه ويقدمونه لهن كما يعلمونه كيفية التصرف معهن .

أما ايرليك خان ، أمير أو حاكم العالم السفلي فيصور على انه رجل عجوز بلحية سوداء كبيرة وفي بعض الاحيان على أنه أسود اللون . لديه عدد من الاتباع يتصرف بعضهم ايضا في بعض الاوقات كرفاق « للبطل الارضي » الذي يستعيرهم ويوظفهم لصيد فريسة انسانية . اضافة لذلك ، لديه عدد من الزملاء الذين يعيشون تحت الارض . من هؤلاء يمكن لنا الاشارة الى آينا الارضية ، جيركارا ، التي تبدو وكأنها تمثل روح الموت أو الميت والمرأة الاوزة ، « تشيكتشاكاي » التي تصور بوضوح على أن لها عيونا رصاصية وجدائل قنبية ، ويدين باظافر صفراء . كما أن لها زميلة محترمة نجدها في آلتين سيبالداي «الساحرة الذهبية » التي يشار اليها غالبا على أنها رصاصية العيون ونحاسية الانف . هي أم لتسعة اولاد ، هم الجيلباغان ( مفردها ـ جيلموغوس ، وأحيانا يدعى دشلموس ، جيل ماجحا . . الخ ) . تقدم احيانا على أن لها سبعة وتسعة رؤوس وعلى انها تعيش في بيت حجري ذي جملونات متعددة ، تحرس مدخله كلاب ضخمة تنفث نارا . الا أن طبيعة الجيلموغوس وماهيته ليست واضحة تماما . لكن غالبا ما تشير السجلات الى أن لها شيئا من طبيعة البطل التنين . رادلوف يقول

انه ، لدى اتراك الشيرين ، عفريت قوي جدا بسبعة رؤوس حطم القمر لكنه يجبر من قبل الدلفين على اعادته . كما يبدو أن الجيلموغوس يستخدم احيانا بشكل مجازي للدلالة على الدولة اليوغورية .

القصيدة الوحيدة اللابطولية عند القرغيز التي دونها رادلوف هي « ايرتو شتوك » . القصيدة غامضة في عدة نقاط اذ لم يتذكر الشاعر القصة بشكل جيد أو أنه بسبب التعب أو لسبب اخر قد حذف الكثير مما يمكن ان يجعل الحكاية اكثر وضوحا . بعض هذه المحذوفات يمكن تعويضها من نسخ نثرية متنوعة تتواجد في مكان اخر والعديد من هذه الفقرات الغامضة والصعبة هي ايضا أوضح وتروي بشكل اكثر خصوصية في هذه النسخ . وفي هذا الفصل المكرس للقصة اللابطولية سنقدم ملخصات عن هذه النسخ النثرية ، كما سنقدم مقارنة لهذه النصوص في الجزء المكرس لـ « النصوص » .

القصيدة سيرة ذاتية لرجل تبدو مغامراته وتجاربه على انها بمعظمها ، ذات صفة روحية اكثر مما هي مادية فقد أمضى معظم حياته في العالم السفلي ، العالم الروحي . مع ذلك ورغم هذه الحقيقة فان هذه المغامرات تتشابه في عدة نقاط مع المغامرات البطولية العادية لماناس وجولوي ومن الواضح ، من خلال الاشارات الى البطل نفسه وجواده الشهير « تنشاك كوروك » في سلسلتي ماناس وجولوي ، ان ايرتوشتوك هو شخصية معروفة في القصة البطولية . اذ سبق واشرنا الى قصيدة بوك مورون حيث يدخل ايرتو شتوك في علاقة مع ماناس ، والامان بيت وحيث يقدم على أنه اجرى سباقا مع زوجة جولوي ولكن حتى هنا يشار الى تجاربه الروحية في العالم السفلي ، وليس هناك شك في أنه الشخصية الروحية الاكثر تميزا في الادب التركي .

الفكرة الرئيسية للقصيدة التي نتناولها الان هي زيارة البطل للعالم السفلي وعودته سالما . تفتتح القصيدة مثلها مثل سلسلة ماناس ، بوصف لولادة البطل . ولد ايرتو شتوك استجابة لدعاء والده ايلمان ،

وهو ابنه الاصغر ، ونفرى بالاعتقاد انه ، بسبب هذه الحقيقة ،بالاضافة الى حقيقة أخرى هي أنه ابنه التاسع منح البطل بطريقة ما والى حد بعيد مزايا روحية خاصة واعتبره سكان العالم الروحي خاصة على أنه لهم . عندما يأتي اليوم الذي سيسمى فيه الطفل يظهر رجل عجوز بلحية بيضاء ويسميه « ايرتوشتوك » أي « من يلقى الرعاية من الله » بعدئذ يختفي فجأة بعد أن ظهر فجأة . لكن من خلال مقارنة هذه الحادثة بمثيلاتها في قصص اخرى يبدو ان الرجل العجوز هو الاله « قدير » .

في أحد الايام ، وبينما يكون ايرتوشتوك خارجا من البيت متعقبا آثار قطيع والده الذي سرق ، يصادف كوخا مصنوعا من لحاء شجر البتولا في عهدة عذراء سوداء قبيحة تدعى بيك تورو ، فتعده بأنها ستجد له قطيعه وتصر على قضائه الليل في كوخها . عندما يستيقظ في منتصف الليل يجد كل شيء متوهجا في الكوخ والعذراء القبيحة قد تحولت الى حسناء جميلة جدا كما يجد الطعام يطهى بقدر على النار فيأخذه ،ويأكله على الرغم من أنه لا يعرف نوعه تماما لكن من المحتمل انه بتناوله لطعام بيك تورو يصبح ملك يديها لانه طعام روحي . مع ذلك ، عندما يريد معانقتها تمنعه قائلة بأنها هي التي صلت له كي يولد . الفقرة غامضة لكن الشاعر يبدو أنه يوحي بأن بيك تورو تدعي بأن الامير ايرتو شتوك هو ابنها الروحي ـ فكلماتها هي كما يلي :

**باطار ذهبي ولسان فضي**
**عزفت على آلتي الموسيقية**
**فسحرت اذن الله**
**وبشكل ملائم شكلتك انت ياتوشتوك من أجلي**
**أيها البطـل .**
**هذا العالم المزيف عدم**
**انت ستكون لي في المستقبل يا توشتوك**

على أن الاهمية الحقيقية لكلماتها تصبح أكثر وضوحا حالما تتقدم القصيدة اذ يعود ايرتو شتوك الى البيت ، وينطلق والده بحثا عن زوجة له وبدوره يواجه بيك تورو أيضا ، ونظرا لان الليل يباغته فانه يضطر لقبول ضيافتها . بعدئذ يتابع طريقه ويفوز بكيند شاكا ، صفرى بنات آغي خان التسع ، كزوجة للبطل رغم ان والدها غير راغب في تزويجها. لكن بيك تورو التي تبدو أنها تنظر الى كيند شاكا كعدو طبيعي ومنافس روحي لها تقابلها وهي في طريقها الى بيت ايرتوشتوك وتحاول تسميمها. يدور حديث غريب بين المرأتين تتخلى فيه بيك تورو لكيند شاكا عن ايرتوشتوك في هذا العالم لكنها تطلبه لها في العالم الآخر .

عندما تلحق كيندشاكا بايلمان وصحبه يجبرون على التخييم ليلا في بقعة كان والدها قد حذرهم منها ويفسر الماان هذا بأنه بسبب تأخيرها هنا تمسك بايلمان روح شريرة ، هي جيلموغوس ، ولكي ينقذ نفسه يضطر لان يعد بتقديم روح ايرتو شتوك لجيلموغوس . لكن روح ايرتوشتوك موجودة في مبرد فولاذي أسود مخبأ تحت المصطلى وعند وصول جماعة العروس الى بيتها المستقبلي تسأل العروس في الحال عن المبرد وذلك دون شك بقصد الحفاظ عليه بعيدا عن يد الجيلموغوس مع ذلك ، يتضح بأن ايلمان قد تركه خلفه في المخيم الليلي وفي الحال ينطلق ايرتوشتوك لاستعادته لكنه يجده وقد وضع يده عليه،جيلموغوس كان في البقعة نفسها بهيئة عجوز شمطاء ، وبعد صراع طويل حول المبرد تغوص العجوز في الارض فيتبعها البطل على جواده الشهير تشال كوروك . بدءا من هذه النقطة تجري الاحداث كلها تقريبا تحت الارض وحتى نهاية القصيدة راوية سلسلة من المواجهات متشابهة تقريبا تقدم على انها صراعات بطولية عادية وخلال وجوده تحت الارض يتزوج زوجتين كما ينجب ولدا هو بييربيلاك .

في النهاية يتعب حصان البطل من الحياة تحت الارض فيتوسل الى صاحبه أن يعود الى الارض . على أن الطريقة في عودة ايرتوشتوك

مدهشة جدا . اذ يأتي الى منتصف الارض فيجد شجرة دردار شامخة تصل قمتها الى السماء . يلتف حول جزعها تنين عملاق بينما يجثم على قمتها زوج من النسور الصغيرة ينوحان بصوت مرتفع . يقتل ايرتو شتوك التنين فتعيد ام الطيور الفاضلة شباب البطل أولا عن طريق بلعه ومن ثم بصقه خارجا ، بعدئذ تحمله الى الارض على ظهرها، وتدير رأسها من وقت الى آخر كي يطعمها وهي تطير ، أخيرا لا يظل هناك طعام يقدمه لها فيجبر على اعطائها واحدة من عينيه ثم قطعة من كتفه . تعاد هذه اليه من قبل انثى النسر عند نهاية رحلتهما ويصبح كاملا مرة اخرى . تطير انثى النسر عائدة الى العالم السفلي بينما يضع البطل عمامة على رأسه ويشق طريقه الى بيته القديم متنكرا بهيئة فقير . بعدئذ ، ولدى ايجاده عائلته التي كانت ماتزال تنتظر على أمل عودته يكشف عن هويته مرة أخرى ويعيشون بسلام وسعادة .

ليس عندي شك بأن قصة ايرتو شتوك هي سيرة ذاتية شخصية ذات مواصفات شامانية ، كما يشير الدليل الضمني للقصة وأشكالها المتنوعة ويؤكد هذا الامر مقارنة الجزء الاخير للقصيدة مع ممارسات الشامانيين كما دونها رادلوف في منطقة الالتاي ، اضافة الى تلك الممارسات الخاصة بالبوريات والشعوب السيبيرية الشرقية الاخرى، ولسوف نلقي نظرة على هذه الممارسات بكل ما له علاقة مع الشامان تماما ( الجزء العاشر ) . من ناحية اخرى يمكن أن نذكر هنا أنه أثناء تقديم الاضحية السنوية الكبيرة لباي أولفين اله السماء الاكثر علوا ، يتسلق الشامان أولا شجرة ، بعدئذ يصعد الى السماء على ظهر اوزة ومن ثم ينزل الى العالم السفلي من خلال ثغرة في الارض . كذلك ترك لنا القرغيز قصة أخرى عن زيارة كائن بشري العالم السفلي ، هو هذه المرة رجل عادي ليس لدينا أي سبب واضح لاعتباره شامانا محترفا . تحكي الحادثة عن بولوت ، ابن جولوي الذي ينزل الى أعماق الارض على حصان والده آش بودان متتبعا آثار اخته الشامانية كارا ـ تشاش ، تماما كما يركب ايرتوشتوك على حصانه باتجاه الارض متتبعا آثار

الجيلموغوس . قبل هذه الحادثة كانت كارا ــ تشاش قد أعادت بولوت الى مرضعته ، كوشوبوس‌باي بفنونها السحرية ، بعدئذ وخلال حفلة دينية تقدم فيها الروح الخارجية للبطل بهيئة نعجة كأضحية للقدير ثم تختفي كارا تشاش نفسها في الارض . عندما يتبعها بولوت على حصانه آش بودان يجدها راكبة على جيلموغوس فيحذره هذا للتوبانه محاط بجيش من الوثنيين . هنا يقتطع بولوت شجرة قنب ويصنع لنفسه رمحا قويا يقاتل به الجيش الوثني الى أ ن يهلك . عندئذ يرى كاراتشاش فوق رأسه بهيئة صقر رمادي يواجه اعداءه ، بعدئذ ينتقل هذا المشهد الى العالم العلوي حيث يقاتل اخوته ايضا جيشا وثنيا لكنه في النهاية ، وبمساعدة كاراتشاش ، ينجحون في التغلب على عدوهم ويعاد بولوت المجروح للصحة والحياة بمساعدات كبرى من كاراتشاش تنجزها بتمزيق كليتي جيلموغوس ثم ضرب بولوت بهما على الرأس وبعدئذ ضرب جنبه ضربا لطيفا .

على ان تشابه القصة التي تحكي تجربة بولوت تحت الارض مع قصة ايرتوشتوك هو تشابه مدهش واكثر وضوحا في النص الاصلي الفني بالتفصيل والاحداث من وضوحه في هذا التلخيص الموجز . الفرق الاساسي انه ، في قصة ايرتوشتوك ، ليست الشامانية ابصديقة هي التي ترعى البطل وتحميه من اعدائه ، من ناحية اخرى ، يمكننا الاعتقاد أن بيك تورو لعب في الشكل الاصلي للقصة دورا اكثر اهمية في‌الحوادث التي تقع تحت الارض وهذا سنراه لاحقا ايضا في النسخ الاخرى من القصة حيث يحتمل ان تتطابق مع كاراتشاش مثلما يتطابق جيلموغوس مع جيل ماجا . كما أنه من الممكن أيضا أن انثى النسر في القصة السابقة تتطابق مع الصقر في القصة اللاحقة رغم أن هذا أقل وضوحا على ان الابعد عن الوضوح في كل القصة هو العلاقة الدقيقة بين العذارء والبطل فقد أشار البطل في العديد من المرات الى كارا تشاش تحت اسم كوياتو كونغ على أنها اخته لكن ليس واضحا فيما اذا كان ذلك بالمعنى الدنيوي أو الروحاني واذا ما تم تدقيق العلاقة على نحو اوثق فان من

المشكوك فيه أن يكون لاي من المرأتين ، على ما يبدو ، موقع الحبيبة حتى ولو بالمعنى الروحي ، وان التشابه الاكثر قربا هو مع « فيلفجور » النرويجية ، الارواح الحارسة ، التي تلحق بالانسان خلال حياته وتحرس وتوجه روحه وجسده كليهما نحو السعادة ، كما ان الدور الذي لعبته كارا تشاش التي ترفرف فوق رأس البطل في المعركة على شكل صقر وتتغلب على أعدائه يذكّر وبشكل مدهش بالدور الذي لعبته كارا التي رفرفت بهيئة اوزة فوق رأس البطل هيلجا وقاتلت أعداءه في القصة النثرية النرويجية « هرماندر غريبسون » .

الشعر الملحمي لمجموعة الابكان ، اي قبائل الساغاي وأتراك الكوبال الكاشين ، والكيسيل ، يتضمن الكتاب الثاني من مجموعة رادلوف ، وعلى الرغم من أن نطاق الموضوعات التي يتناولها مدود نوعا ما الا انه يقدم أساليب وطرائق اخرى لميدان دراسة اكثر امتاعا من أي شعر قصصي وجدته بين الشعوب البربرية الاخرى . فقبائل الساغاي التي تنتمي اليها المجموعة الاكثر ضخامة ، هي الاكثر براعة في هذه الصيغة الشعرية ، اذ يقال انهم الاقل اختلاطا بالشعوب الفنلندية والسامودية من أتراك سيبيرية جميعا ان موضوعات القصائد ، بقدر ما يمكننا ان نحكم من خلال الاسماء والتفاصيل الطبوغرافية ، مستمدة من مصادر محلية رغم انه يمكن لنا الشك بان هناك مقدارا معينا من التأثير المغولي خاصة من البوريات والكالموك ، لهذا السبب هي ممتعة ، خاصة بسبب صورها التفصيلية عن الحياة السهبية ، اضافة الى المعلومات التي تقدمها عن الافكار والممارسات الدينية السابقة لدى الشعوب التركية الوثنية . فالناس ماتزال شامانية وقصائدها خالية تماما من التأثير المسيحي والاسلامي رغم ان الافكار البوذية وربما المانوية ليست غائبة تماما .

الاسلوب الادبي لهذه القصائد يبلغ مستوى رفيعا على نحو ملحوظ فالطول المتوسط للقصيدة هو ٧٧٠ بيتا رغم ان القصيدة الاطول ،

قصيدة الساغاي « آي ميرغان والتين كوس » تصل تقريبا حتى الـ ٤٠٠٠ بيت . حكاياتها هي الاكثر تعقيدا وتركيبها هو الاكثر طموحا وهو الشيء الوحيد ، الذي وجدته خارج الادب السنسكريتي . يشبهه في هذا المجال المشهد يتغير باستمرار كما تدخل شخصيات متعددة في سياق الحكاية تحمل كل منها في نطاقها مجموعة جديده من الظروف المعقدة ، ان معالجة المادة وافية بشكل مدهش ولا يفشل الشاعر أبدا في حل نزاعاته ، فكل شرير يعاقب كما ينبغي ، ويزود كل بطل بزوجة أو تعاد ممتلكاته المفقودة قبل بلوغ النهاية كذلك فان ذروة قصائد الساغاي لا تأتي في نهاية القصة بل تكون بشكل تقريبي في الوسط . وللتو ، يبدأ الشاعر بفك لغزه تدريجيا معيدا تعقب آثار خطواته عبر المواقع المتعددة حيث ترك سابقا حبكة متشابكة فقط ، اما قصائد المجموعة الكاملة التي صنفناها معا بالابكان ، فانها تعالج بنوع من التميز في ترابط الحوادث التي هي نادرة جدا في ملحمة التراث الشفوي البطولية وتماثل قطعة من البروكار المطرز الثمين . انها نصر للتركيب والذاكرة .

تقدم هذه القصائد نطاقا من الموضوعات يختلف كليا عن قصائد القرغيز ، اذ تبدو القصص وكأنها تشكل مجموعة مستقلة لا تتداخل كثيرا مع قصص الشعوب التركية الاخرى رغم وجود موضوعات وأحداث متماثلة في بعض الأحيان كما سنرى انها ، بمعنى ما ، قصص مغامرات لكننا غالبا ما نشك فيما اذا كانت هذه المغامرات وقائع مادية فعلية . انها مجرد مغامرات روحية أو ذهنية ، مغامرات للذهن وفي بعض الأحيان يكون من الواضح تماما أنها من النوع الأخير أو غالبا جدا ما يكون الموضوع الرئيسي هو البحث ، ومن الممكن أن يتم البحث عن البطل من قبل عدو خارق للطبيعة بعثه إيرليك . أحيانا يكون البحث عن روح غائبة لأن الروح يمكن في هذه القصائد أن تنفصل عن الجسد وأحيانا أخرى يمكن أن يحتويها شيء عديم الحياة رغم انها تتخذ في الأغلب شكل طير . في أحيان ثالثة يكون البحث عن قطعان مسروقة والموضوع الشائع

جدا في القصائد هو سلسلة من الرحلات تكون غالبا ذات طول ومدة خياليين وفي بعض الأحيان تكون غير ممتعة كثيرا رغم انها عموما تبلغ الذروة في الحصول على زوجة أو ثروة من القطعان . المواجهات الحربية تلعب أيضا دورا معينا ، حيث تسيطر على الأحداث عموما امرأة ماكرة أو عرافة أو حصان أو كائنات خارقة للطبيعة ، لكن العناصر الخارقة للطبيعة تلعب في جميع القصائد دورا كبيرا أو حتى راجحا ومن النادر أن تكون شخوص السموات والعالم السفلي غائبة . لكن يصعب علينا في هذا المجال الضيق ان تقدم أكثر من ملخصات موجزة لبضع قصائد ستخدم في توضيح مجال موضوعها الممتع وغير العادي الا أنه من الضروري ، لكي نقدر مزاياها التقنية ، أن نقرأ النصوص الفعلية للقصائد .

تعد قصيدة الساغاي « آي موكو » النموذج حسن لفئته . تحكي لنا هذه القصيدة عن البطل اليتيم آي موكو واخته اللذين ربيهما شخص يدعى « آلتين آرغاك » ، الى أن كان آي موكو في يوم من الأيام خارجا للصيد فواجه رجلا يدعى خان تايغالي ، قال بأنه لا يمجد الكوداي ، لهذا السبب ، يعد خان تايغالي في أعين الأتراك الشامانين كافرا ، ووفقا لذلك تنشأ مواجهة بينه وبين البطل الذي ينتصر في الحال للكوداي ، وبينما هما يتقاتلان يرمى سهم أطلقته يد مجهولة ، يختفي إثره خان تايغالي الى جوف الأرض . يلتقط آي موكو السهم فيجد قطعة مكتوبة مربوطة تدعي بأنها مرسلة من قبل تشاش موكو في أرض الكوداي ، لقد كان السهم موجها الى آكيرانغ تاس الذي كان تشاش موكو على عداء معه طوال حياته . هذا الأخير يحث آي موكو على أن يرقب الصراع من على قمة الألتاي واعدا اياه بأن يكشف له عن مكان وجود والده آلتين آيارى وقبل أن يمر وقت طويل يجد آي موكو والده فعلا وهو رجل عجوز رمادي الشعر يسوق الخيول خارج مسكن لأحد الأمراء .

يحكي له الرجل العجوز أنه قد انهزم في معركة على يد بطلين يعرفان باسم آلتين بيرجي وكوموس بيرجي وينصحه باستشارة تشاش موكو « الذي جاء من الصين » ان كان ينصحه بالانتقام أم لا ، تشاش موكو يعلن في الحال بأن الكوداي لن يسمح بالتغلب على آي موكو ووفقا لذلك يبدأ البطل ، وكله ثقة بالنفس ، معركة مع أعداء أبيه في المنازلات الفردية التي تجري لاحقا . يقتل آي موكو الأخوين ثم يعود الى آلتين آرغاك وبرفقته أبوه وتشاش موكو ، لكن تشاش موكو يتركهم حالا ليتابع بحثه عن عدوه القديم آكيرانغ تاس فيتبعه آي موكو طالبا من والده الاستمرار في طريقه الى آلتين آرغاك . بعدئذ يقتل تشاش موكو لكن آي موكو يقتل آكيرانغ انتقاما ويذهب بعدئذ الى آلتين آرغاك الذي يقدم له زوجة هي السيدة النبيلة آلتين تشوستوك ابنة كيسيكاي ويعود البطل وعائلته الى بيتهم القديم ، على أنه يجب الاشارة الى أن آلتين تشوستوك هو اسم واحدة من العذارى السماويات الثلاث ، بنات الكوداي اللواتي يقمن في السموات ويملكن ماء الحياة وعشبة الشفاء .

تحكي لنا قصيدة الـ « بوغا داكا » ، وهي للساغاي أيضا ، كيف ينطلق بطل شاب لينقذ والده الذي اختطفه الأخوان تاس تشوراك وبوس تشوراك . يصادفهم وهم يقيمون زفاف أختهم ، آلتين تشوستوك ، ويسمع مرة أخرى حوارا يدور بين زعيم المجموعة آغراتارا « رجل أسود ضخم من العالم السفلي » وخصمه المسن « تاريين دارا »، أيضا من المناطق السفلية . يتفاخر فيه الأول بأنه سيضع قبضته على البطل الشاب في حين ينكر الثاني قوته . أثناء ذلك يجد بوغا داكا أباه مسمرا الى صخرة عالية فيعود كي يهاجم آغراكارا ، هناك يتقاتلان معا ثم يغوصان تحت الأرض الى مكان اقامة آغراكارا حيث يقتله البطل ويقتل آخرين . ومن ثم يصعد الى الأرض متسلقا شجرة كانت تنمو في العالم السفلي كتلك الشجرة التي يصعد بواسطتها إيرتوشتوك الى عش النسر ثم تحكي بقية القصة كيف يستعيد البطل قطعان خيله المسروقة .

أما قصيدة الساغاي « آلتين بيرغان » فتحكي قصة البحث المطول ، والمطاردة التي يقوم بها ساريغ خان لبطل شاب يدعى آلتين بيركان الذي لا تنقذه الا القوة الخارقة لفرس ينشق الطفل مخبئا اياه في منخريه ثم يجري بعيدا . وخلال محاولاته لأسر فريسته ، يدعو ساريغ خان لمساعدته عددا من الرسل الخارقة للطبيعة : النسرين الملكيين ، كلبيه كاسار وباسار ، ثم تشالبغان ذي الرؤوس السبعة . الكل يبحث عن الفريسة ، في الجو ، فوق الأرض وتحت الأرض ، كذلك يرسل المرأة الاوزة وكاريااليك السمكة الملكية الكبيرة التي تقيم في قاع البحر ويقوم هو نفسه بسؤال الشمس ، القمر النجوم ، الأعشاب وكل المخلوقات . لكنه لا يستطيع بلوغ فريسته ، لاحقا ، يموت البطل في القصة لكن الفرس يحصل على مساعدة آلتين تشوستوك التي تعيد الميت الى الحياة والتي تمت الاشارة اليها للتو اذ يقال هنا انها اكبر الأخوات الثلاث سناً ، هن اللواتي يملكن تلك الهبة الإلهية واللواتي يعشن في السماء الثالثة والحقيقة على ما يبدو أنها ليست آلتين تشوستوك نفسها بل أختها الأصغر ، « آي آريغ » التي تأتي الى الجثة كوقواق ذهبي وترشقها بماء الحياة وتضع العشبة الصفراء في فمها وبذلك يستعيد الطفل الصحة والقوة الى درجة يغدو معها من المستحيل حتى على جاجوشاي ، أو الروح المقدسة ، التي تسكن السماء العلوية أن تبقى ثابتة في مكانها لا تهتز ، اذا ما فرقع بسوطه ، بعد ذلك نعلم ودونما دهشة أن البطل يعود ويقتل ساريغ خان وجميع رفاقه الخارقين للطبيعة .

الجزء الختامي لهذه القصة الغريبة ليس بالأقل امتاعا ، اذ يتغلب البطل على اوتيغ تشالين وأخيه ، بعدئذ ، وبدلا من قتلهما ، يطهر روحيهما ويحررهما . بعدئذ نسمع عن رحلة البطل الى السماء ليخطب لنفسه آلتين تشوستوك التي يقال هنا أنها أصغر الأخوات الثلاث ، وحالما يعبر السماء الأولى فان الجاجانات التسعة لا تشجعه لكن أودوريا ، جاجان السماء الثانية ، يصادقه على أساس أنه طهر روح

أوتيغ تشالين وأخيه . ومن الملاحظ في هذه القصائد أننا غالبا ما نجد الشاعر يحاول غرس الشفقة والرقة في النفوس ، خاصة من قبـل الكائنات السماوية ، بدلا من غرس الفضيلة البطوليـة ، لكن آلتين تشوستوك تقسم على أنها لن تتزوج الا الرجل الذي يمكنه التغلب عليها في المصارعة ورمي السهام فيتبع ذلك صراع طويل لا يصدق ، تزلزل فيه الأرض رغم جهود الجاجان الذين تجمعوا معا لابقائها متماسكة . اخيرا وبعد صراع مرير ينجح البطل في هزم آلتين تشوستوك وبضعها بشكل غير احتفالي فيجيبه ثم يركب معهـا عائدا الى الوطن ، والى خيمته ، ويجعلها زوجة له .

تحكي قصيدة الساغاي « كان توغوس » ، شأنها شأن أغلبية هذه القصائد ، عن بطل يتيم الأبوين ليس له أخ ولا أخت لكنه ثري ، يرعى قطعانه تسعة رجال ذوي رؤوس صلعاء في حين يستلقي هو على سرير ذهبي ويأكل طعاما شهيا ، يدخل الرجال التسعة ذوو الرؤوس الصلعاء في أحد الأيام الخيمة ويخبرونه أن معظم خدمه وقطعانه قد اختفت ، حيث لا يعرف أحد . في الحال ، يشق « كان توغوس » الأرض شقين ويختفي فيها بحثا عنهم . وعلى الفور يصادف ايرليك خان ، إله العالم السفلي ، الذي يوجهه نحو آلتين سيبالداي ، الساحرة الذهبية التي يقتلها البطل مع أولادها التسعة « الجيلباغان الذين يجدهم يلعبون بعظام السلامى فيستمر في التغلب على بطل بعد الآخر الى أن يستدعي النار من السماء لتحطيم مساكنهم ولا يكون هناك سلام بين أي من الأبناء تحت الأرض والجاجان فوق الأرض . أخيرا وبعد مواجهات وانتصـارات لا تصدق ، يغضب الجاجان التسعة الذين خلقوا جميع الأبطال وقـد أثارهم تبجحه وغطرسته فيخلقون بطلا يجبره على الفرار مرة أخرى تحت الأرض ، هنا تحدث مواجهته الأخيرة مع جيلباغان ذي الرؤوس الستة الذي يجده على سرير ذهبي مع زوجته غير المحببة ، الساحرة ذات العيون الرصاصية والأنف النحاسي ، ويقتلهما كليهما . في النهاية . يرجع الى الأرض رجلا عجوزا أبيض الشعر ليجد جميع قطعانه وشعبه

بانتظاره . الميزة الممتعة لخان توغوس فعلا هي انها تقدم البطل وبشكل واضح على انه لم يتزوج قط ولم ينجب اطفالا . هذه الرواية الفها ، بكل وضوح ، ابطال آخرون في هذه القصائد مثلهم مثل كان توغوس نفسه لكنهم على ما يبدو يتقنون فنونا تعزى عموما للشامان . كما يوجد في الجزء الأخير من قصيدة « كان توغوس » نقاط تشابه مع قصيدة إيرتوشتوك التي رأينا أنها تتصف أيضا بقوى شامانية ولا يمكن أن يكون هناك اي شك في أن كان توغوس نفسه هو شخصية من هذا الصنف .

تفتتح قصيدة الساغاي « كارابار » بوصف للخطف الروسي . فالبطل ، وهو ولد بعمر ست سنوات ، يخطف من قبل روسي « بمعطف أسود » ، ثم يبيعه خاطفه الى زوجين عجوزين ليس لديهما أطفال مقابل تسعة من جلود الغزلان . وعندما يصبح في التاسعة من عمره يأتي ضابط روسي مسؤول عن الخدمة الالزامية فيسجله معطيا اياه اسم كارابار ، وخلال ثلاثة أيام يركب الولد للالتحاق بالجيش الروسي لكنه يفر للتو على حصان مسروق ويمضي الى أرض أبيه ، أرض الصيد ، لا تعتبر القصيدة بعيدة عن الواقع فهي تمنحنا صورة حية مدروسة من وجهة نظر شخصية تركية عن العلاقات بين الروس والشعوب التركية .

مع ذلك فان جو الواقعية سرعان ما يتلاشى اذ قبل أن يمر وقت طويل يجد كارابار عمه خان مارغان ميتا في بيته ويمنع أتباعه من دفن الجسم حتى عودته ، حيث ينطلق كارابار للبحث عن القاتل ، ولدهشتنا يكون القاتل امرأة عجوزا بتسع آذان يتدلى منها تسعة اقراط وتعيش في بيت أسود بتسعة جملونات . تعترف لكارابار بأنها طبخت والده في غلاية سوداء وخبأت روح عمه بهيئة مبرد ذهبي داخل صندوقها الحديدي الأسود ، أما روحها هي والتي تتخذ هيئة أفعى منقطة ذات سبعة رؤوس ، فانها موجودة في نعل حذاءها . وعلى الفور يقتلها كارابار قاطعا الرؤوس السبعة ، بعدئذ يدخل البيت مارا من غرفة الى غرفة

حيث تقدم كل منها منظرا أكثر ارعابا من سابقتها ولا نندهش عندما يهتف لدى عودته الى العالم العلوي ــ فالأشياء المرعبة ، على ما يبدو ، تحتويها كهوف تحت الأرض :

**الى موطن آينا هذا**

**ارجو الا يرجع طفلي ابدا**

اخيرا يرجع البطل الى موطنه ويسترجع روح عمه بواسطة المبرد . لكنه لا يستطيع استرجاع روح والده الأنه لم ير رأسه وهو يطبخ في المرجل في كهف الاهوال ؟ القصيدة ممتعة بشكل رئيسي بسبب الصورة المفصلة التي تقدمها عن تجارب البطل في الكهوف ــ وهي تجارب ليست نادرة في هذه القصائد لكنها لا تروى غالبا بشكل مفصل هكذا ..

مع ذلك ، تحدث رحلة ممتعة مماثلة لرحلــة كارابار الى العالم السفلي في قصيدة من قصائد سهب السايان دونها كاسترين ، حيث نرى صورة العالم السفلي أكثر تفصيلا حتى ، وأكثر إمتاعاً ، نظرا لأن زائر العالم الروحي في هذه الحالة هو امراة . فوفقا لهذه القصة ، يصاب البطل ، ويدعى كوميداي ميرغان ، بجروح فيما يصطاد ثعلبا ؛ هو في الواقع ابنة ايرليك خان ، متخفية على شكل ثعلب ، وعندما يغدو البطل موهن القوى ، يصعد جيلموغوس بتسعة رؤوس على ثور بأربعين قرنا ويقطع رأسه ويحمله الى العالم السفلي . تصمم اخت البطل ، كوباي‌كو ، على البحث عن الرأس وتتعقب اثر جيلباغان الى ثقب في الأرض تنزل من خلاله الى مملكة ايرليك خان . هنا تواجه عدة أشكال ورؤى غريبة ، منها مجموعات من الناس تعاني كل منها العذاب عقابا على أفعالها الشريرة على الأرض . وهكذا ، تصل بعد فترة من الزمن مسرعة خائفة ، الى ضفة نهر ينتصب عليها بلاط ابرليك وهو قصر حجري بأربعين جملونا ، أمام مدخله تنتصب تسعة أشجار من اللاركس تنمو جميعها من جذر واحد ونربط خيول ايرليك اليها . أيضا تربط

كوباي كو حصانها هنا وتدخل الى البيت لكن لا تشعر بنفسها الا وقد امسكتها أيد غير مرئية ، في حين راحت ثيابها تمزق اربا اربا وعندما يظهر ايرليك يتجاهلها ويرفض التحدث اليها . لكن كوباي كو تلحق به عبر غرف متعددة الى أن تدخل أخيرا الى غرفة يجلس فيها ثمانية أمراء للموت ، يتوسطهم زعيمهم ايرليك خان نفسه . تنحني كوباي كو وتسأل لماذا قطع خادمكم الجيلباغات رأس أخي وحمله بعيدا ؟ أجاب الأمراء بأن الجيلباغات تصرف وفقا لأوامرهم ، لكن وعدوا بارجاع الرأس لها اذا استطاعت سحب عنزة مدفونة حتى قرنيها خارج الأرض . تقبل كوباي دخول التجربة وتقاد خلال تسع غرف مليئة بالرؤوس الانسانية بينها رأس أخيها . تنجح في نبش العنزة وترافقها عائدة الى شجرة اللاركس حيث تمتطي حصانها ، بعدئذ تركب عائدة الى الأرض حاملة رأس أخيها يرافقها أمراء الموت الذين يفسرون لها مغزى كل ما رأته . حينذاك تعيد كوباي كو رأس أخيها الى جسمه وتجلس بجانبه لتنوح لكن الكوداي يشفق على دموعها ويرسل لها ماء الحياة الذي ترشقه ثلاث مرات على شفتيه فترجع للبطل الصحة والقوة .

تبدأ قصيدة الكاشين « كاراتيغان خان وسوكساغال خان » التي دونها رادلوف بوصف لخطبة وزواج ابنة رجل يدعى آك خان من قبل البطل كاراتيغان خان الذي صاحبه زوج أخته المدعو أولانغر . الأحداث الأولية لهذه القصيدة سبق وألمحنا اليها من قبل ، فقد رأينا أن زوجة البطل وأولانغر يخبرانه بأنه بينما كان يشرب في حفلة عرسه في الليلة السابقة تفاخر بأنه سيعيد بطلين الى الحياة هما آلتين إيرغاك وكوموس إيرغاك . ولتحقيق هذا الهدف يحول كاراتيغان خان واولانغر نفسيهما الى طائري سنونو وحصانيهما الى طائري أوز ، بعدئذ يطيران الى شجرة محددة على الالتاي تنمو على ذروتها عشبة بيضاء تملك ميزة ارجاع الميت الى الحياة . العشبة يحرسها غرابان بنيا عشيهما على الأغصان العلوية وفراخهما فوق العشبة لكن البطلين بهيئة الطيور يلتقطانها ،

بعدئذ يحولان نفسيهما مرة أخرى الى رجلـين نفذا قسمهما ليعودا بالعروس الى بيتهما ...

في أحد الأيام بينما كان كارا تفان خان خارجا للصيد تعثر حصانه الأسود وكسرت رقبته ، فجأة يظهر رجل عجوز أبيض الشعر يزوده بحصان آخر . وبهذا يتابع الصيد مرة أخرى وفي وقت مناسب يصل الى مكان اقامة سوكساغال خان الذي يعتبره البطل على ما يبدو بأنه هو الذي سبق حصانه الأسود « بمعنى افتراضي انه سرق روحه » . ورغم أن القصة تبدو مضطربة نوعا ما عند هذه النقطة ، إلا أن مضيفه يرحب به وينجح بوسائل خارقة للطبيعة في ايجاد حصانه الأسود بين قطعان سوكساغال خان ، الجزء الاكثر امتاعا في القصيدة هو التالي : إن سوكساغال خان الذى يملك ظاهريا درجة رفيعة من القوة والشامانية الخارقة للطبيعة والذى كان قد تأثر كثيراً بعرض كارا تفان خان لقوة مشابهة لقوة الحصان ، يتحداه في مباراة للمهارة وأثناء الليل يسرق عيني تارا تفان خان دون أن يتسعر هذا بذلك ، لكن في الليلة التالية يسرق بطلنا لسان سوكساغال خان ، فيعترف هذا بانه انهزم ثم يقترح سوكساغال خان على منافسه بأنه نظرا لأن ايا منهما لن يأتيه أطفال . فعليهما أن يعقدا اتفاقا متبادلا يقضي بأن من يموت منهما أولا يأتي الآخر ويهتم بدفن عظامه ، وهي المهمة الاحتفالية التي يقوم بها ، كما نفهم من هذه القصائد ، ابن الرجل نفسه ، على أن القول بأنه لن يكون لأى من البطلين اطفال أمر منير وربما يد لعلى قدراتهم الشامانية .

تقدم قصيدة « سوداي مارغان وجولتاي مارغان » المنقولة من الأتراك الكيسايل نطاقا من الموضوعات يختلف نوعا ما عن القصائد السابقة ، تبدأ القصيدة بوصف جهود زوجة بلا اطفال ، هي آد سانغ كو . لتخلص نفسها من زوجها سوداى مارغان ولتتزوج رجلا يمكنها أن تنجب منه أطفالا . يلبس سوداى مارغان جلد دب ويمر صدفة ببلاط أمير غريب هو آلتين خان الذي يقبلـه كزوج لابنته .

يستمر في العيش لبعض الوقت في بيت منعزل مع زوجته آيدانغ آريغ وهو ما يزال يرتدي جلد الدب داخل البيت ، لكن عندما يركب خارجا يقابله حصانه محضرا له ثيابا جميلة واسلحة . بهذه الأسلحة يذبح « بطلات طائراً جارحاً » ونمراً مفترساً لكنه يسمح لأخوي زوجته بادعاء شرف المآثر مقابل أن يعطياه عقدة من اصابعهما وقطعة من جلد ظهورهما ...

في أحد الأيام توبخه زوجته على زي الدب الذي يلبسه فيتركها ثم يرسل حصانه الى بيته ولا أحد على ظهره سوى جلد الدب ، كما لو أنه ميت ويبني لنفسه خيمة في الغابة . يكتشف اخوته مكانه فيوقعونه في حفرة عميقة لكن زوجته تجده فترسل حصانه ليحضر تونغ آسين آريغ ، أخت تورومون موكو التي تقيم على تخم السماء ولها شعر طويل غير عادي ، وبواسطة شعرها يسحب البطل من الحفرة بعدئذ يتزوج تونغ آسين آريغ كزوجة ثالثة يعود الى آلتين خان كاشفا الذنب الذي ارتكبه أخوة زوجته ثم يرجع الى وطنه مع زوجتيه ، عند وصوله يجد ان ابنة له قد ولدت بعد رحيله كما تنجب له قبل فترة وجيزة من وصولها ، تونغ آسيان آريغ ابنا يسمونه جولتاى مارغان ، أما بقية القصيدة فتشغلها حياة جولتاى مارغان وتشابه الى حد مثير الأدب النرويجي المبكر .

على الفور يكتشف جولتاي عمه توروموون موكو ، وبعد اخذه الى بيته الجديد ، ينطلق هو نفسه ليخطب بولا بوركان المعروفة بـ « الأميرة العذراء » التي تبدو انها « بطلة » انثوية وحاكمة من نوع مماثل لهيرفور الثانية في الساغة النرويجية القديمة « هيرفارار » و « للبولينتسي » في البيليني الروسية . على طريقه يقابل أولاً ديكا يعمل كحارس ومراقب وينجح في تمزيق رأسه قبل أن يتاح له الوقت للصياح وايقاظ حراس بولا بوركان . بعدئذ يقتل الكلب الذي يعمل ايضا كحارس أخيراً ، وبعد قتل جميع أبطال بولا بوركان ، يأخذها

الى بيته لتكون عروسه لكن عندما يصلون الى المنطقة التي قتل فيها الكلب يجدون عذراء ذات ثلاث جدائل تجلس هناك « تغني وتشدو » ومن الممتع أن نلاحظ انها توبخ بولا بوركان العروس وليس البطل :

**عندمـــا كنت أمـــيرة**
**هل كان الديك فكرة**
**بأنك ستتزوجين وتديرن بيتـــا ؟**

ثلاث مرات تصرخ العذراء بالسؤال ، بعدئذ تهبط غيمة من السماء ويرتفع غبار من الأرض وعندما ينقشع ذلك كله ولا يبق هناك شيء ، يصرخ جولتاي مارغان غاضبا :

**من تلك الآينا التي تقف في طريقنا ؟**

ثم بهم يضربها بسيفه لكن زوجته تمنعه ثم تخاطب العذراء :

**أنا لم أعـــد أميرة**
**أنا لم أعـــد حاكمـــة**
**أنا زوجـــة جولتاي مارغان**
**فغوصي في الأرض الذهبيـــة**

تغوص العذراء ذات الجدائل الثلاث تحت الأرض ويتابع العروسان طريقهما الى المكان الذي قتل فيه الديك ، هنا يحاول بطلان أن يحتجزا بولا بوركان لكنهما يقتلان من قبل البطل وينجح هو وعروسه في الوصول الى بيته بأمان .

لقد دوّن رادلوف مجموعة من قصائد أتراك التتور والسوجون تشبه الى حد بعيد قصـــائد مجموعة الآبكان وتنقلنـــا عموما الى الجو نفسه ، هنا أيضا يشكل رواج البطل الذروة في كل قصيدة تقريبا . لكن

في هذه النصوص تضعف الموضوعات عموما وعلى نحو ملحوظ كما اننـا نفتقد الفن القصصي الرائع الذي نجده في قصائد الآبكان ، مثالان يمكن أن يكونا كافيين لكن من أجل مقارنة هذه الآداب ومن أجل المعلومات التي تقدمها عن الأساطير والتراث التركي فان هـذه القصائـد جميعـا تثير الاهتمام .

قصة كاراخان ممتعة نظرا لأن الشخصية الرئيسية في القصة امرأة كما في قصيدة كوباي كو المدونة من قبل كاسترين والتي مررنا على ذكرها آنفا . البطلة آلتين آريخ هي الطفلة الوحيد لزوجين مسنين كبرا جدا على العناية بقطعانهما وممتلكاتهما ، يقترح والدها ، كاراخان ، أن يقسم ممتلكاته الى نصفين معطيا نصفا لابنته أما النصف الثاني فان :

**« والدي تحت الأرض**
**يمكن أن يأخذ نصف قطعاني**
**يمكن أن يأخذ نصف شعبي »**

تعلن آلتين آريغ مقدرتها على ادارة الممتلكات كلها ، وتمضي قدما حاذية حذو الأبطال فتقتل أميرا ثعبانا منقذة طيورا ووحوشا حية من معدته . عند عودتها تعامل بما تستحق من التمجيد وتأخذ الممتلكات الكاملة التي برهنت على مقدرتها في الدفاع عنها . كما يطلب يدها للزواج كاتكاندشولا ـ وهو اسم يتكرر أكثر من مرة في قصائد الآبكان حيث توصف الشخصية التي تحمل هذا الاسم كلص خيول معروف وترتبط الى حد بعيد بكائنات العالم السفلي ، كما تخدع آلتين آريغ بما لديها من مقدرة وقوة شخصية فتحرم الموتى من نصيبهم في ممتلكات والدها لكن مهما يكن المعنى الدقيق للشاهد الذي اقتبسناه آنفا ، فان الواضح من الشاهد نفسه ومن الاشارة الى كاتكاند شولا كليهما أن الجو الخارق للطبيعة يسيطر على هذه القصيدة رغم شكلها البطولي .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عنوان القصيدة التالية في مجموعة رادلوف هو « الشاب » ، لكنها تحكي عن البطل آي مانفيس الذي يبدأ حياته ، ككثير من أبطالنا ، يتيما معدما يخطب والده ويقتل من قبل جيش قوي . مخطط القصة مألوف جدا فالبطل يبحث عن عدوه يتغلب عليه بمساعدة صديق ثم يتزوج ابنته كما تتداخل زيجات أبطال آخرين بمهارة ، لكن على نحو تقليدي ، في الحكاية . حدث واحد في القصيدة يستحق الذكر على نحو أكثر تفصيلا فالشاب يسمع صوتا انسانيا يخاطبه من شجرة بتولا ، يتطلع الى الأعلى فيرى رجلا عجوزا ذا شعر أبيض جالسا على القمة :

**« امسك ، أيها الشاب » يقول العجوز**
**سأمنحك اسمك**
**« كن آي مانفيس »**
**« اي رجل أنت ؟**
**من الذي منحنى اسمي ؟ »**
**سـأل .... الشـاب**
**فأجـاب العجـوز :**
**« من تراني أكون ....**
**سوى كوداي ... الجاجوشي ؟ يقول :**
**« ولرجـل دون أب**
**أعطيت اخيرا اسـما » .**

واعطاء البطل اسما ، عندما يصل عمرا يمتلك فيه حصانا ، هي ميزة شائعة جدا في جميع قصائدنا وغالبا ما يمنح الاسم له من قبل رجل عجوز يكون في الغالب غريبا يقال أحيانا أنه كوداي يختفي عموما على نحو غامض عندما تنتهي الحفلة ، كما يبدو من الفقرة الحالية أن الرجل العجوز هو واحد من الجاجان وأنه يمثل واحدا من أرواح أسلاف البطل . كما يذكّر مكانه على قمة الشجرة بمكان الشامان على شجرة البتولا في حفـلات معينة لأتراك الألتـاي وشعوب سيبيرية الشماليـة الأخرى التي سنشير اليها لاحقا .

القصيدة الأكثر روعة ، من حيث الطول وتفوق الاسلوب والمنقولة عن أتراك الألتاي تحمل اسم كوغوتي . مع ذلك ، فالبطل الحقيقي للقصة ليس كوغوتي نفسه بل قندســا يجده كوغوتي وهــو يقطع الخشب في الألتاي ، فيعــده بأنه سيخدمه جيــدا اذاحافظ على حياته . يأخــذ كوغوتي القندس الى زوجته في البيت ، ويتبناه الزوجان العجوزان كابن لهما ، ثم يعيشون بكل راحة قرب موقدهم حيث يزوده بالوقود القندس نفسه المؤهل بالطبع وعلى نحو استثنائي لفعل ذلــك ، يضفي القاص الماهر بلمســات من الدعابة والواقعية على الحكاية الخيالية نوبا انسانيا مألوفا وفي وقت مناسب يطلب القندس الى كوغوتي أن يذهب الى جار ثري هو كاراتي خان كي يخطب له ، كما يقدم عنصرا أبعد للفكاهة من خلال الطريقة البارعة التي يستثير فيها القندس شجاعة كوغوتي المتلعثم ، وأيضا تلقي كاراتي غير المريح للطلب الوقح . لكن بعد تكرار الطلب عدة مرات يتزوج القندس . كما يبتغي ، بنت كاراتي الصغرى كاراتي كو ، ويقيم مسكنه في مخيم والد زوجته حيث المخلوقات الوحيدة التي تسر بوصوله هي كلاب كاراتي .

. . . يعامل زوج كاراتي كو باحتقار من قبل الجميع بسبب هيئة القندس التي يتخذها ، فيعيش هو وزوجته وحيدين في جزء بعيد من المخيم منعزلين عن بقية العائلة ، ولا يشجع على المشاركة بأي دور في مشاريعهم العامة ، لكن بينما يفشل اصهار زوجته الستة في كل حملة صيد فإن القندس لا يفشل أبدا في اسقاط الطريدة سامحا لهم بادعاء المأثرة لأنفسهم طالبا مقابل ذلك أصابعهم وأصابع أقدامهم الصغيرة فقط. أخيرا يبدؤون مغامرتهم العظيمة لانقاذ أمها كاراتي خان التي كانت قد سيقت من قبل خان كيريد « الخان الطائر » ، عند هذه النقطة يترك البطل معطفه القندسي في عهدة زوجته في البيت مؤمنا لنفسه ركوبا فخما وينطلق خلف اصهار زوجته تحت اسم « كوسكون كاراماتير ذي الجواد الغداني الأسود » يسر هؤلاء بأن يسمحوا للبطل بالمتابعة وحيدا لمهاجمة الخان الطائر ، لكن حالما يقترب من العش يسمع الفراخ تنوح خوفا من

ثعبان يلتهم فراخ ابويها كل عام . يقتل كوسكون كاراماتير ، وقد نسي أن خان كيريد عدوه ، الثعبان منقذا الفراخ فيتخلى ابو الطيور ، عرفانا بالجميل ، عن الامهار ويعقد اواصر صداقة مع البطل .

... أثناء ذلك يكون عدلاؤه قد خططوا للقضاء عليه ، ولهذه الغاية يحفرون حفرة عميقة يوقعونه فيها عند عودته ، بينما يسوقون هم انفسهم المهور الى كاراتي خان مدعين شرف استرجاعها لأنفسهم ، لكن خان كيريد يعلم بمأزق البطل وينقذه . يبرهن كوسكون كارا ماتير على خيانة عدلاؤه قد خططوا للقضاء عليه ، ولهذه الغاية يحفرون حفرة عميقة يوقعونه فيها عند عودته ، بينما يسوقون هم انفسهم المهور الى كاراتي خان مدعين شرف استرجاعها لأنفسهم ، لكن خان كيريد بعلم بمأزق البطل وينقذه . يبرهن كوسكون كارا ماتير على خيانة عدلائه ، مقدما اصابعهم واصابع اقدامهم شاهدا على صدقه . بعدئذ ينزل لعنة الموت على المخيم بكامله ويرجع الى كوغوتي الذي يغنيه بفعل قواه السحرية . اخيرا ، يتجه نحو ارض بعيدة حيث تنضم اليه زوجته كاراتي كو وتختتم القصيدة بوصف حي للوليمة والالعاب التي تحدث عند وصول العروس الشابة الى البطل .

... لكن يلاحظ ان القصة تحكي احداثا الفنا مثيلات لها في قصائد القرغيز والابكان ، كما توجد نقاط تشابه اكبر في بعض القصص التي سنلقي نظرة عليها ونتفحص طبيعة علاقاتها بشكل أكثر احكاما في فصل « النصوص » ، لكن يمكن القول هنا ان هذه الموضوعات لم تعالج في أي مكان آخر معالجة كافية ، من وجهة نظر أدبية ، كما هي الحال في كوغوتي ، أما من حيث الاسلوب فتعد هذه القصيدة واحدة من افضل القصائد التركيــة أو القصص الموزونة ، القصة نفسها أبسط كما ان الشخصيات والاحداث أقل بشكل عام مما نجده في قصائد الآبكان ، كذلك الجو اشبه بجو الحكاية الشعرية ، والبطل ينتصر في كل مغامرة ، ليس من خلال العمل بل من خلال السحر والقوى الروحية ، مع ذلك ، فان العناصر الخارقة للطبيعة ، والتي تشكل في قصائد الآبكان عموما الجزء

الأكثر امتاعا ، تكشّف هنا ببضعة اسطر فقط . يهتم الشاعر قليلا بفتنة القندس وسحره ، كما انه يحب التوقف عند الأحداث البطولية ويتريث عند التفاصيل البطولية وروعة درع القندس والميزات الرائعة لجواده . كذلك فان الفكاهة تعالج بشكل جميل ، اضافة الى المعالجة الواقعية الحيوية لحوادث الحياة اليومية والقدرة على تقديم مقارنات سريعة والامساك بتفاصيل اخبارية تخدم الوصف والخطاب ، وهذا كله يكشف عن وجود الفنان في كل بيت شعري ، الفنان الذي يقدم شعراً بأفضل صيغة ، انها ، من حيث مبالغاتها الجريئة ووثاقة الصلة بالموضوع ومغزى القصة ، تشبه البيليني الروسية لكن كوغوتي تبين ، شأنها شأن قصائد سلسلة ماناس أنه حتى على شاعر الغناء الروسي أن ينحني لشاعر الغناء التركي باعتباره فنان الشعر القصصي الخالد .

... يطلق المحررون الروس على كوغتي اسم تشور تشوك ، أي الحكاية الشعرية الموزونة ، أكثر من كونها قصيدة شعرية شأنها شأن الملاحم الحقيقية عند الألتاي والقرغيز . انها تنتمي الى نوع أدبي خاص بهذه المنطقة يعرف بـ « السكازاكا البطولية » ، حيث تتداخل الموضوعات والأحداث الشائعة في الحكايات الشعرية مع حوادث بطولية وتروى بأسلوب الشعر البطولي ، البطل نفسه الذي نجده في قصائد مجموعة الآبكان نجده هنا فهو يقوم بالمآثر نفسها . وهناك الارتباط القريب نفسه بين البطل وحصانه كما نرى التأكيد ذاته على لون الحصان والتقليد نفسه في ربط الحصان ، وخصوصا لونه ، باسم البطل باعتباره لقباً له . كذلك نجد أوصاف المعارك نفسها ، سباقات أبطال الحامية على جيادهم الموثوقة ، ولائم اللحم والفودكا نفسها . كما أن الأسلوب مشابه لأسلوب الشعر الياكوتي ، خاصة في الاستعمال الفعلي للجناس والطباق والتقاليد الأدبية متشابهة أيضا ، كذلك لدينا تجسيد النفس ذاته ، والصورة نفسها « للصيف الذي لا ينتهي » والذي يغلف الألتاي ، حيث ينهي البطل أيامه باختتام مغامراته ، كما نجد الطائر الوحشي نفسه ، كيريد حب الوقواق نفسه ، كذلك تتشابه بشائر الربيع في الألتاي

وألسهب الغربي . من ناحية اخرى ، الحدث والأبطال هم عموماً كأولئك الذين نجدهم في الأدب المغولي ، ورغم أن كوغوتي تحوي القليل مما هو شائع في ادب الشعوب التركية الغربية لكنها تضم كثيرا جدا مما هو شائع في القصائد القصصية وفي « السكازاكي » عند الأتراك الشرقيين ، الياكوت ، المغول حتى ليبدو أحيانا ، كما يشير المعلق دميتريف ، وكأن التراث الشفوي لجميع هذه الشعوب يشكل «سكازكا» كبيرة .

.... كذلك لا يوجد في القصائد التي ندرسها أي حاجز يفصل بين البيئة المادية للانسان وبين العالم الروحي ، فالبطل والبطلة ينتقلان من الأرض الى السموات أو الى العالم السفلي دون اية صعوبة ظاهرة ، ولهذه الغاية ، لا بد من وجود وسيلة معينة فالبطل يصل العالم السفلي بالطرق الشامانية أو يتبع آثار دشالوس أو يصل الى هناك على جواد ذي صفات روحية خاصة . وما الذي لا يملكه الحصان التركي من تلك الصفات ؟ كذلك يمكن للبطلة ان تتخذ شكل طير وتطير بعيدا وهي تغني لكن بضع بطلات تركيات فشلن في انجاز هذا العمل . عموما تحدث هذه الانتقالات بين الطبيعي والخارق للطبيعة بكل بساطة ودون الحاجة للزمن او أي تحضير مدروس وهذا ليس مدهشا لأن كلا من السموات والعالم السفلي مكونة من قبل كائنات مادية بقدر مادية الأبطال ، والبطلات الذين يزورونهما كما أنها عرضة للعواطف نفسها التي يعرفها أولئك الأبطال والبطلات . تختلف مملكة ايرليك قليلا عن العديد من الأديرة البوذية بتمثيلاتها المادية المخيفة للعقاب والنزاع أما مملكة السماء فيوجد فيها أو على الأقل في كواكبها المنخفضة ، الكثير مما كان رجال ونساء القصائد يألفونه تماما في خيام خاناتهم ، لنلق نظرة للحظة من الزمن على الحاجان الذين يشكلون جماعة تعيش على واحد من تلك الكواكب السماوية المنخفضة علما أن هذه الجماعة دائما موحدة . فالجاجان مدمنون على القمار وميالون للكفاح من أجل الأسبقية بطريقة أقل اثارة لاحترام المخلوقات البشرية الذين سيعاملونهم رغم ذلك باحترام رسمي.

في قصيدة الساغاي « تاريًاكيندشي » يدخل جاجوشي ثانوي رهانا مع جاجوشي رئيسي بأن البطل تاريًاكيندشي الذي خلفه الأول سيتغلب على البطل الذي خلفه الثاني وبأن حصان تاريا كيندشي سيشب متجاوزا « طائر الله » أي دون شك متجاوزا حصان البطل الاخير ويؤكد انتصار البطل تفوق الجاجوشي الثانوي على الجاجوشي الرئيسي وهو النصر الذي يبدو أن أبناء جنس الجاجان يشاركون فيه . يمكن لنا تفسير الحدث كمعالجة فكاهية لثورة الجماعات الثانوية في السماء ضد الآلهة أو الجماعات التابعة في نوع من التنظيم الديري أو الكنائسي ضد رئاستهم. يظهر لنا الجاجان مرة أخرى في قصيدة « آلتين آرغاك » منقولة عن أتراك الشور وهم يدخلون رهانا على أن الحصان المخلوق من قبل الجاجان التسعة سيتقدم على حصان البطل المخلوق من قبل جاجان واحد . ويكون مخلوق الجاجان الواحد في هذا المثال ناجحا وتعزز منزلته . في بعض الأحيان تحدث منافسات كهذه بين الأبطال أنفسهم والجاجان ، وتروي قصيدة الساغاي « آي ميرغان وآلتين كوس » عن كيفية تحدي بطل يدعى كاتان خان للجاجان في منافسة للقوة لكن هنا يهزم البطل .

... هذا ويتم الحفاظ على وجود الجاجان بشكل من الأشكال وتطلب بعض الاجراءات الاحتفالية من أولئك الذين يسعون لمشاهدتهم تشبه كثيرا اجراءات ملوك السهب العظماء الذين زارهم بيان دي كاربيني والمبشر رويرك في القرن الثالث عشر وكذلك المبعوثون الروس في القرن السابع عشر . فعندها يرغبون في التحدث مع تارياكيندشي يكتبون رسالة تنزل من السماء عبر فتحة الدخان في خيمته تدعوه للمثول أمامهم فتظهر لحصان البطل أجنحة ، ينقله بواسطتها عبر ثلاث مناطق من السماء الى أن يصلوا الى أرض الجاجان التسعة التي يقال انها مأهولة على نحو كثيف . يفتح البطل الباب ويدخل مسكن الجاجان منحنيا وقبعته تحت ذراعه لكن الجاجان يعرفون جيدا كيف يتصرفون وفق تقاليد العظماء فيتجاهلون وجوده طوال اليوم . في المساء يتفضلون

بالنظر اليه واخباره بالرهان الذي تراهنوا فيما بينهم عليه والذي أشرنا اليه للتو .

هذا المشهد الذي يقـدم لنا الجاجـان على نحو فكاهي وواقعي بشخصية المستبدين المتغطرسين والمقامرين المتنافسين غير المبجلين هو واحدة من أكثر الصور حميمة « للحياة الراقية » التركية التي تطالعنا بها القصائد ، لكن الأكثر أهمية هو أنهم عندما يصرفون تاريا كيندشي أخيرا بمكافأة تستحقها خدماته لهم ، كانت وصايا الفراق هي :

**لا ترتكب آثاما ، ولا أعمـالا وحشـية**
**لا تقتل النـاس .**

فالوحشيـة والتحطيم غير المبرر للحياة ليسـا جزءا من معايير البطولة في السهوب .

... مع ذلك ورغم واقعيتها وشخصياتها المتماسكة والخصائص التي لا تفصلها عن أدب التسلية لا شك أن تلك القصص التى القينا عليها نظرة للتو هي في الأغلب مغامرات روحية ، فعندما يعود تاريا كيندشي من زيارة لمملكة ايرليك خان يكون عليه أن يستحم في « البحيرة الذهبية » ويبخر نفسه بالزعتر البري ليزيل رائحة النتانة المرتبطة بمملكة الموت وفي الحـال ..

**تزول رائحـة آيـنـا**
**وتغمره رائحـة عـالم الضـياء**

كذلك ، عندما يرجع البطل الى الأرض من مكان اقامة « الجاجان » ينزل عبر ثلاث مناطق سماوية ليحط على سلسلة جبال الألتاي ، هنا توضح طبيعة مغامراته غير المادية توضيحا تاما من خلال كلماته عندمـا ينهض من نوم عميق على أنغام مزمار امرأة عجوز .

## آه ، عندما عزفت انت استيقظت
## وقبل أن اكون قد عبرت ست سلاسل جبلية

فروحه التي كانت غائبة من جسده أثناء النوم تعود الى الجسد الفارغ من خلال أنغام المرأة العجوز ومساعديها . . . . ولعل المغامرات الأكثر شيوعا بين المغامرات العقلية التي تنشغل بها هذه القصص انما هي الرحلات الطويلة ، لكن هذه الرحلات ليست على الأرض عموما ، بل هي في الغالب في أي مكان آخر : في الجو ، في الماء ، تحت الأرض والنوع الأخير هو الأكثر شيوعا رغم أن عددا هائل من الرحلات يجري في الجو وفي السموات العلوية المتنوعة ، كما يقوم بالرحلات بصورة عامة الأبطال والبطلات أنفسهم رغم أنها في بعض الأحيان تجري من قبل أحصنتهم ولصالحهم مباشرة . هذه الرحلات تبدأ أحيانا برغبة البطل أو البطلة ، لكنها في الغالب تفرض عليهم فرضا من قبل عدو ما يلحق بهم وتتم عموما بوسائل خارقة للطبيعة . فعندما تباشر الرحلات بشكل اجباري تكون على الدوام للبحث عن شيء ما مفقود ، قد يكون قطعانا ضائعة أو عبيدا هاربة أو أهلا وأقرباء آخرين أسرهم العدو في احدى الغارات ، في الغالبية العظمى ، تباشر الرحلات الى السموات أما للبحث عن ماء الحياة وأعشاب الشفاء أو عن زوجة من بين العذارى اللواتي هن تحت رعاية الكائنات السماوية ، الجاجان ، أما الرحلات الى العالم السفلي فتجري غالبا لانقاذ روح أو رأس أخ أو أخت أو قريب آخر حمل الى مملكة ايرليك المظلمة من قبل عجوز شمطاء أو عفريت من عفاريت العالم السفلي أو مبعوثيهم . والرحلات الى العالم السفلي لانقاذ أرواح الأموات ربما هي الأكثر شيوعا في جميع موضوعات قصائدنا كما أنها بالتأكيد من أكثر الموضوعات امتاعا في حالات كهذه يتورط البطل عموما في صراع مع الشيطان أو العدو الخارق للطبيعة الذي أسر الروح التي يسعى البطل لانقاذها مرة أخرى ، من الواضح هنا تماما أن الصراع هو صراع روحي يحدث في العالم الروحي أكثر مما هو في العالم المادي .

... والحقيقة تعكس القصائد والأفكار والمعتقدات التي ترافق تقليديا مع الشامانية ، اذ يرحل البطل ومطارده عبر ممالك الطبيعة وعبر عناصرها المتنوعة تماما كما كان يفعل الشامانيون السيبيريون في بحثهم عن الروح الغائبة . فساريغ خان ، ممثله مثل الشامان يدعو لمساعدته المخلوقات العلوية في الممالك المختلفة للطبيعة ، وهو ، مثل الشامان ، يتفحص الشمس والقمر في مرآته ومثل الشامان يتفحص قائمة النجوم والأعشاب والجذور في محاولة منه لايجاد الآثار المفقودة ، إنها تحكي القصة الكاملة لملاحقته للبطل آلتين ، التفوق في ممارسة السحر ، استحضار الأرواح أو القوة التنويمية التي تجري على شكل تنافس ودى بين كاراتيغان خان وسوكسالغال خان وتعتمد دون شك على المباريات الشامانية ، فالسهم الذي أطلقه تشاس موكو من مسافة بعيدة هو تذكير بعادة كهذه عند الشامانيين الذين يقال أنهم كانوا يرمون القذائف على بعضهم البعض من مسافات بعيدة تصل في بعض الأحيان الى مئات الأميال ، ان رحلات الأبطال الى السماء والعالم السفلي لزيارة الكائنات الروحية التي تقيم هناك تتطابق في جميع النقاط مع زيارات السامانيين الاحتفالية ، عند شعوب جبال الالتاي والياكوت ، الى مقر الاله يولغين الذي يقيم في السماء الأكثر علوا وهذا ما ستتم مناقشته بشكل اكمل في الفصل السابع .

.... لكن ربما تكون السمة الأكثر ادهاشا للقصائد انما هي انشغالها بالزواج فزواج البطل يشكل الذروة في معظم الحالات وحتى بمعزل عن هذا فان الأهمية الأنثوية تقدم على نحو بارز تماما في القصائد حيث تحل العقدة في الغالب من قبل النساء اللواتي هن دون شك أكثر موهبة من النواحي العقلية والروحية مما من أزواجهن وأخوتهن ، لهذا يمكن للمرء أن يسلك أن تلك القصائد قد تكون مرت في زمن من الأزمان عبر بيئة انثوية ، هذا ان لم يكن مؤلفوها هم من النساء فعلا ، في هذا

الصدد ، من المثير أن نشير الى انه في النصوص المتوفرة لدينا غالبا ما يتم التحدث عن النساء وهو يغنين ، كما أن تأليف ورواية الشعر ما يزالان بصورة عامة ، عند الياكوت والتونغو ، من عمل النساء .

القصص اللابطولية متعددة ومنتشرة بين الشعوب التركية رغم أننا نجد عموما ان توزعها غير منتظم فحيث يتواجد الشعر القصصي بكم هائل ومزدهر تبدو القصص النثرية اما مفقودة تماما أو على الاقل نادرة جدا ، فنحن بالكاد نملك أية قصة نثرية مدونة عن الاتراك الأبكان ، بينما هناك كم شامل ومتنوع من القصص لدى الأتراك الشماليين والكازاخيين . تقع هذه القصص بشكل طبيعي في عدد من الفئات المحددة بشكل أكثر او اقل وضوحا ، فبعضها يتطابق بدقة في الموضوع والاسلوب مع الشعر اللابطولي الذي القينا عليه نظرة للتو ، بينما يبدو البعض الآخر على انه مستقل وناشيء عن بيئة مختلفة وهناك نسخ متنوعة لموضوع واحد في الغالب عند أكثر من مجموعة واحدة من الشعوب التركية . لهذا السبب سيكون من المناسب ان نجمع في هذا الفصل القصص اللابطولية ليس وفقا لتوزعها الجغرافي بل وفقا لموضوعها .

المجموعة الاولى منتشرة جدا وتشكل الفئة الرئيسية في قصص التسلية لدى الشعوب التركية . في هذه القصص يلعب ما هو خارق الطبيعة دورا كبيرا ويتفوق الأبطال بالمزايا الروحية ، وخاصة المزايا السحرية والشامانية ، اكثر من تفوقهم كأبطال مقاتلين ، كما أن معظم هذه القصص ذات صلات قربى بقصائد الأبكان والألتاى اذ تأتي بعضها كنسخ نثرية عنها فهي ، شأنها شأن تلك القصائد ، تحكي عن أبطال غير معروفين من مصادر تاريخية ، او على الأقل المصادر المعروفة لدينا ويظهر فيها عموما التأثير الشعري القوي من حيث الأسلوب ، كما أن نسبة ملحوظة من الشعر تتداخل بشكل عام مع السرد القصصي حتى أن الشعر في بعض الأحيان يسيطر على النثر رغم أن التوجه الفعلي الحكاية يظل توجها نثريا ، على أن العناصر الاخلاقية والتعليمية مفقودة

بشكل عام ، فيما تقدر المواهب العقلية تقديرا عاليا ويكون الخبث والحكمة والقوة التكهنية والسحرية هي الصفات الاكثر اثارة للاعجاب لدى الرجال والنساء وتعتبر النساء ، عادة متفوقات على الرجال في هـذه الميزات .

ان أكثر القصص الابطولية امتاعا انما هي تلك التي تتألف من مباراة بين بطلين لمعرفة أي منهما يمتلك قدرا اكبر من المعرفة والقدرة التكهنية . فالمعرفة يمكن أن تكون طبيعية او خارقة للطبيعة لكن من النادر تمييز واحدهما عن الأخرى تمييزا واضحا او فصلهما عن القدرة او المواهب الخارقة للطبيعة ، ففي قصة « الأميران » المنقولة عن الشعب التركي في جبال الألتاى نجد أميرا يسمى تشاتشان يقدم على تحدي امير منافس هو جاران تشاتشان في مباراة : « لا تدعنا نتقاتل ويطعن واحدنا الآخر بل دعنا نقدم ألغازاً اذا تمكنت من حلها سأعطيك نفسي مع كل شعبي وان لم تستطع حلها جميعا سآخذ شعبك » .

يقبل الآخر التحدي ويتقابل الأميران ، يتناولان طعامهما ثم يفرغان للألغـاز :

**نجوم السماء عدّ**
**سمك البحر عـدّ**
**ازهار الأرض عدّ**
**اناس الأرض عدّ**
**الأشجار التي تسطع بضياء القمر عدّ**
**الأحجار التي تلمع بضوء الشمس عدّ**

ثم يتبين ان آلتين تشاتشان يعرف اكثر بثلاث مرات من جاران تشاتشان وبالتالي ينتصر عليه ، لكنه يهزم في مباراة الغاز لاحقة من قبل كنة جاران تشاتشان التي بدت أنها تعرف اكثر بسبع مرات منه ، ووفقا لذلك يدفن آلتين تشاتشان المهزوم في حفرة عميقة ويساق شعبه كله

الى منافسيه المنتصرين . لقد راينا ان الجاجان هم كائنات سماوية تقطن السماء وهي مفعمة بالحكمة والمعرفة الخارقة للطبيعة وكلمة آلتين أي « الذهبي » غالبا ، تستخدم في هذه القصائد للدلة على كائنات قدسية بينما تبدو كلمة « جاران » وكأنها مرتبطة بكلمة « الأرض » ، لهذا السبب يحتمل ان تكون المباراة نوعا من المباراة الشامانية بين كائن انساني وحكيم سماوي او شخص له صفة شامانية حيث يهزم فيها الشامانات والكائنات الانسانية والسماوية ، على السواء ، بفعل المزايا الخارقة للشامانة ، والقصة يمكن ان تكون معالجة هزلية جيدة لموضوع جدي وهو أمر شائع كما رأينا في قصص الجاجان لدى اتراك الآبكان .

« آك كوبوك » هي قصة اخرى تظهر فيها المباراة الشامانية بشكل بارز . تظهر هذه القصة المتعة ، الى حد بعيد ، على شكل نسخ متنوعة دونت عن التيليوت ، اتراك البارابا وقبائل الكورداك . صيغتها هي الشعر المزوج بالنثر ، لكن في جميع النسخ تكون نسبة الشعر الى النثر مرتفعة بشكل غير اعتيادي ، تحكي نسخة التيليوت ، حيث الصبغة العامة للحكاية نثرية ، عن انجازات البطل آك كوبوك في ميدان السحر والحرب كليهما وانتقامه ورميه للأبطال مانغيت وكودون باى . يقدم آك كوبموك كبطل شجاع لكنه يكسب جميع انتصاراته من خلال المهارة الفائقة في ميدان السحر ، ورغم انه يقاتل ، الا ان مباراته الفردية لا يحسمها القتال بل جهوده التنافسية الخاصة في مجال السحر المدمر . تحكمه بالطقس هو السمة البارزة لسحره ، وقدرته على صنع الصقيع الشديد تذكر بالتراث السحري التيوتوني ، كما يقدم على انه يشغل أصحابه وأعداءه بمباريات الا لغاز ، على ان العنصر في هذه الحكاية ضعيف جدا فهي بالكاد اكثر من سلسلة من الاغاني ، لكن يبدو من نسخ البارابا والكورداك أن العنصر القصصي كان ذات مرة أكثر اهمية ثم أهمل او اختصر ، بينما ظلت الأغاني لأن الحكاية النثرية في هاتين النسختين كليتهما متطورة على نحو اكثر اكمالا من تطورها في نسخة التيليوت وهناك فقرة مختصرة واحدة في نسخة البارابا تتألف من الشعر القصصي .

هناك مجموعة هامة من القصص اللابطولية التي يقوم فيها البطل برحلة الى العالم السفلي . في بعض القصص نقاط تشابه مع « ايرتوشتوك » بينما يختلف بعضها الآخر اختلافا فعليا عن هذه القصة . أمثلة هامة عن هذه الأخيرة هي القصة الكازاخية خان شينتاي وقصة « جيرتوشلوك » المنقولة عن الشعوب التركية الشمالية ( تيومين ويلوتوروفيسك ) . هنا سنقدم عرضا مفصلا نوعا ما لكلتا القصتين ، وذلك جزئيا ، لاهمية القصة ذاتها ، وجزئيا لانه سيكون لدينا مناسبة الاشارة اليهما مرة اخرى ببعض التفصيل في فصل « النصوص » .

تفتتح قصة « خان شينتاي » بسرقة قطعان البطل المسن والثرى ، « كاريس تارا » من قبل الأخوة الثلاثة كارا باغيس ، ينطلق كاريس تارا مطاردا اياهم ، لكن يتم التغلب عليه في الحال من قبل اللصوص ويدفن حيا في حفرة عميقة ، اثناء ذلك تلد له زوجته العجوز ولدا ينجح في سن مبكرة بانقاذ والده ومن ثم الانطلاق لتعقب آثار قطيعه المسروق . بعد فترة قصيرة يصادق امرأة عجوز في كهف عميق هي أم اللصوص الثلاثة الذين يبحث عنهم فتتخذه كأبن لها . يتغلب على اللصوص في المصارعة ومن ثم يعيش معهم ، تربطه بهم روابط ودية متخذا اسم خان شينتاي ، وفي الحال ينطلق في البحث عن زوجة له فيجدها في ابنة امير بعيد تدعى آينا خان وتعيش ، مثلها مثل البطلة النرويجية القديمة برينهيلدر ، خلف حاجز نارى .

بعد مغامرات متنوعة يركب البطل حصانه كما فعل سيغوروز النرويجي عبر النار ويفوز بالعذراء بعد منافسة لسباق الخيل والمصارعة يشترك فيها بهيئة متسول . هنا تلعب دورا هاما العذراء الحكيمة سينسي سارى كوس التي كانت تنصح البطلة اثناء ذلك وتنجح اخيرا في تحديد هوية البطل . وفي حديث مثير يتضح من خلاله انها تنطق بفعل القوة على الاستبصار . تسرد أسماء قائمة من الأبطال رافضة كلا منهم الى أن تصل الى خان شنتاي ، فتعلن انه هو البطل ؛ لكن لكي

تثبت صحة كلامها وحقها في اعلان ذلك ، تأمره باتخاذ هيئة يمامة زرقاء ثم صقر واخيرا هيئة بطل فائق الجمال ، ويشبه الحديث هنا شبهاً دقيقا القائمة التي تعدد فيها بطلات العالم الذي زاره تارا تشاتش بحثا عن زوجة مناسبة للبطل بولوت . وانه لامر مفيد أن نجد صيغة القائمة مصحوبة باستمرار بأشخاص تكهنيين .

خلال وقت قصير يلتقي خان شينتاي بأخوته الثلاثة بالتبني فيرحبون بعروسه ويطلب اليهم خان شينتاي ايصالها الى بيته ، بينما ينطلق هو في رحلة جديدة ، ويعطيهم تعليمات بأن يتوقفوا قليلا في المكان الذي يرسم لهم دائرة حوله لكن يكون عليهم أن يعبروا حيث يرسم خطا طويلا ، ثم يضيف أنه سيعرف أن كان ترحالهم سيمضي على خير أم لا وهذه هي الاشارة الواضحة الأولى التي تدل على أن خان شينتاي يمتلك قوى خارقة للطبيعة. لكن ما أن يتابع موكب العروس طريقه حتى يمسك به ويبتلعه بطل يدعى كاراتون كما يدعى أيضا دشالموس وهو يقيم تحت الأرض . عند هذه النقطة تغدو القصة غامضة لكن يتبين أن كاراتون كان يرغب من قبل في أن يأخذ ابنة خان لنفسه ، لكنه كان خائفا من اخذها بالقوة ، الآن ، وفي غياب خان شينتاي ، يقبض على الموكب بكامله ما عدا الأخوة الثلاثة ويختفي معهم داخل الأرض وفي محاولتهم لانقاذ العذراء يفقد الأخوة الثلاثة ايديهم وأقدامهم ويعثر عليهم وهم في هذه الحالة خـــان شينتاي الذي يعود نتيجة حلم مرعب .

عندئذ ينزل البطل تحت الارض بواسطة حبل تاركا أخوته مسؤولين عن نهايته العلوية ، وللتو يصادف بيتا ضخما يستلقي فيه دشالموس ذو الرؤوس السبعة وهو مستغرق في النوم ، بينما تجلس زوجة البطل متفجعة الى جانبه . يتبع ذلك صراع مرعب كاد خان شينتاى أن يهلك فيه لولا المساعدة الدقيقة التي قدمها له « القدير » الذى يظهر بهيئة رجل أبيض اللحية فيقتل دشالموس بعصا حديدية و « يأخذ روحه » بينما يشق خان شينتاي جسمه محررا جميع الناس الذين كان قد ابتلعهم حينذاك يهز الحبل اشارة الى رغبته في العودة الى الهواء العلوي لكن

اخوته يعجزون عن رفعه مع كل من معه من الناس فيضطر الفريق بأكمله لان يبقى تحت الارض .

يمضي الوقت ، وفي احد الأيام يقتل البطل تنينا كان قد تسلق شجرة وكان على وشك التهام ثلاثة أعشاش ، تساعد الفراخ البطل على تسلق الشجرة ، وتعده أمها ، كاراكوس ، كعرفان بالجميل ، أن تعيده مع زوجته وجميع ممتلكاته الى الأرض ان كان باستطاعته أن يزودها بالطعام خلال الرحلة . وفقا لذلك ينطلقون . وعندما تلتهم الام الطائرة كل اللحمة التي تقدم لها وتستمر في طلب الطعام يقطع خان شينتاي قطعة من فخذه ، وبما فيها من قوة تحمله الطائرة مع الفريق كله بأمان الى الأرض . بعدئذ تبصق قطعة الفخذ التي تمقتها خارجا ثم تبتلع الاخوة الثلاثة الجرحى وتبصقهم ايضا كاملين سالمين . بعدئذ ينطلق خان شينتاي مع جميع اتباعه الى موطنه القديم ، وبعد أحداث متنوعة يشار اليها بشكل موجز فقط يجتمع مرة اخرى بأبويه العجوزين ويحكم كأمير حتى مماته .

تبدأ قصة « جبرتوشلوك » بوصف لأمير ثري واولاده السبعة الذين يرغبون بالزواج . بعد البحث يجد الامير أخيرا سبع اخوات تتمتع أصغرهن ببصيرة ثاقبة او فطنة استثنائية . وبما أن طلبه الخطبة يسعد والدي البنات ، يحضر الأمير أولاده الستة الكبار لأخذ زوجاتهم تاركا الابن الاصغر في البيت على رأس مقاطعته واعدا اياه باحضار زوجته . ذلك الترتيب لم يرض العذراء الشابة لكن عجوزا عقيما تخبرها أن عريسها المحدد لها متفوق على اخواته جميعا وتنصحها باعتبارها ابنة أبيها المفضلة أن تطلب منه عند السفر ، الجواد كوبروك الذي يعيش تحت سبع طباق من الأرض والذي يوجد تحت كبده سيف ماسي . تتبع العذراء نصيحتها ويمنحها الاب الجواد وجميع ممتلكاته رغم أنه بعد ذلك يندم على شهامته ويلحق بموكب الزفاف طالبا ثلثي قطعانه من ابنته .

الحوار الذي يتم بينهما يؤخر العروس ويجبر موكب الزفاف ، نتيجة ذلك ، على قضاء الليلة في بقعة كان والدها قد حذرها منها اثناء الليل . يأتي تنين مهددا بابتلاع الأمير ، ولكي ينقذوا انفسهم ، هو واخوته الستة ، يعدون بتسليم الأخ الاصغر جيرتوشلوك اليه . عند العلم بما حدث ، يرحل البطل لايجاد ا لتنين وعند الرحيل تقدم له عروسه تشال كورك .

... ينزل التنين بالبطل عبر فتحة في الارض ، ثم يعبران حشدا من التنانين ويصلون الى مدينة يقيم في وسطها بيت سيدهم الضخم ، المبعوث التنيني ، عندما يدخل البطل يرى ثعبانا صغيرا ابيض مكورا في زاوية وللتو يدخل عدة رجال ويخاطبونه « بالعريس » ثم يحضرون سرير الزفاف ويستدعون شيخا يزوجه بشكل رسمي للثعبان وينسحبون جميعا . يأكل الأمير الطعام المحضر له وفي الحال يستغرق في النوم لكن ما أن يستقيظ حتى يرى الثعبان قد تحول الى عذراء جميلة في الصباح ، يأمر والدها جيرتوشلوك باحضار بعض العظام الثمينة من احدى البحيرات ليبني بها لنفسه بيتا . في طريقه يصادف جيرتوشلوك امراة شنيعة في كوخ أرضي حذرته بعدم النظر خلفه لاي سبب كان ، حالما تصبح العظام ملكه ، وباتباع نصيحتها ينجح في احضار العظام الى الوطن وبناء بيت يعيش فيه مع عروسه بعدئذ يكلفه والد العروس بمهام ثقيلة أخرى ينجزها جميعا بنجاح وذلك بفضل نصيحة العجوز المفيدة لكن خلال هذه المغامرات يحصل لنفسه على زوجة ثانية .

وعندما يصل الى نهاية مهامه يخبره والد زوجته لماذا كان قد ارسل تنينا لاحضاره الى العالم السفلي ، ذلك لانهم كانوا عرضة للهجوم من قبل العديد من الخصوم وغير قادرين على العيش بسلام الى أن يتغلب البطل عليهم ، الآن وقد صار بامكانهم العيش بسلام ، فقد سمح لجيرتوشلوك بالعودة عبر فتحة في الأرض أو من خلال كهف الى بيته في العالم العلوي آخذا معه زوجته ، لكن قبل الوصول الى بيته تسرق احدى زوجتيه مرتين الا انه يستطيع انقاذها بعدئذ وفيما كانوا يمضون

أالليلة على حافة بحيرة ترتفع روح مائية وتحدث فيضانا كبيرا تفصل الزوجة للمرة الثالثة عن جير توشلوك وتلقيها في أرض هي ملك سيد ثري فيتخذها زوجة له لكن في النهاية ترجع لزوجها الحقيقي مرة أخرى بمساعدة حمامتين ، أخيرا ينضم البطل الى زوجته الاولى كيندشاكا التي أجبر على تركها عشية زواجهما واصبح هو نفسه في قبضة الخانات ثم يستقر بسلام وسعادة مع زوجاته الثلاث ، ان علاقة هذه القصة مع قصة خان شينتاي وعلاقتهما كليهما بالقصيدة القرغيزية إيرتوشتوك هي علاقة واضحة لكنها ستناقش في فصل « النصوص » .

... تحكي قصة « ميشاك آليب » ، المنقولة عن الشعوب التركية الشمالية ، كيف يباشر البطل ميشاك بنفسه ثلاث مغامرات مختلفة ذات صفات خارقة للطبيعة بأمرة كاراخان . مغامرته الثانية هي شكل مختلف قليلا عن القصة القرغيزية إيرتوشتوك وتتابع في المغامرة الثالثة القصة نفسها ، هنا يطلب ميشاك آليب يد أميرة من الأميرات لكاراخان وينقله الى مكانها طائر أب عرفانا منه بالجميل تماما مثلما حمل ايرتوشتوك الى الارض . يهمل كاراخان مكافأة ميشاك آليب ويصل نتيجة ذلك الى نهاية حزينة وتختتم القصة بملاحظة تحذيرية . موضوع الجزء الثاني ، أي قتل الثعبان وانقاذ الفراخ ، يبدو وكأنه موضوع شائع نظرا لأنه يظهر مرة أخرى في الجزء الأول من القصة المعنونة بـ ( ابن الأمير ) .

... نصل الآن الى سلسلة من القصص تكمن تشابهاتها في كل من الأسلوب والمضمون مع القصائد الآبكانية . تحكي القصة الكازاخية « إيوكام آيدار » عن محاولات الاخت ، ناران سولو التخلص من أخيها، البطل ايركام آيدار ، الذي عارض زواجها من يوسون ساري آليب ، لهذه الغاية تدعي المرض وترسل أخاها المخلص في رحلات طويلة صعبة للحصول على أدوية من أجلها . ينفذ الأخ جميع مطالبها بمساعدة ثلاث اخوات حكيمات ، لكن في كل مرة وبينما يتوقف في طريق عودته الى البيت ، فان أكبر الاخوات تأخذ من حقيبته « الدواء » الذي حصل

عليه وتضع مكانه دواء مزيفا وعندما يعود أخيرا الى ناران سولو يطعنه حبيبها ، لكن حصانه الذي تنطبق عليه المثل التركية ، ينقذ سيده بالجري الى الأخوات الثلاث اللواتي يرجعنه للحياة بواسطة الدواء الذي يخرجنه من حقيبته . في النهاية يقتل ناران سولو وحبيبها ويتزوج الاخوات الحكيمات الثلاث .

... غير اننا ، لضيق المكان لن نذكر أكثر من مثل أو مثلين آخرين من هذا النوع . فقصة « كاديش مارغان » المنقولة عن أتراك البارابا هي قصة غريبة من المغامرات والتجوال . يحكي الجزء الأول منها كيف يقتل البطل ثلاثة من الجيلباغان ويسبي زوجاتهم ليصبحن زوجات له ولأخوته ، أما الجزء الثاني فيحكي كيف يجرح كاديش مارغان من قبل اخوته المخادعين وكيف يشفى بأكل جذر نباتي ، لاحظ ان بعض الفئران تستخدمه كبلسم ، بعدئذ تقع حادثة غريبة يعود فيها البطل ورجلان هما « نصفا رجلين » الى الشباب والصحة بفضل عملاقة عجوز ، وفي النهاية ينتقم البطل من أخوته الأشرار ويحكم بعد ذلك بهناء وسرور .

.... كذلك فان « آلتين سان سوما » ، « جاستلي مونغكو » و «كارا كوكول» المنقولة أيضا عن أتراك البارابا هي قصص ذات مغامرات عجيبة ، تحكي الاولى عن كيفية فوز البطل بابنة أمير كمكافأة لقوته وأعماله الناجمة عن مهارة خارقة للطبيعة ، بينما تقسم الثانية الى جزئين : يحكي الجزء الاول كيف يفوز جاستاي مونغكو بزوجة لنفسه نتيجة خدمة أنجزها مرة لأحد الحيوانات وهو موضوع شائع في القصص التركية ، ويروي الجزء الثاني كيف يقتل البطل في مغامرتين مختلفتين جيلباغانا والبطل جاركارا آلبب ويحصل على زوجة لراع من الرعيان ، فيما يصبح هو نفسه أميرا والراعي وزيره . كذلك فان كارا كوكول ، التي نملك نسختين عنها ، هي أيضا قصة البطل الذي يتغلب من خلال القوة والخبث على أعدائه الجيلباغان الأخوة الثلاثة وآخرين ، كما يفوز بأميرتين كعروسين له ، بعدئذ يعود الى الوطن كما في قصائد الآبكان

وينتقم لكل ما لحق به من ضرر أعدائه ويصبح أميرا في النهاية . في هذه القصة ، كما في القصتين الأخيرتين ، تلعب العناصر الخارقة للطبيعة وتغير الشكل دورا كبيرا .

.... كما يلاحظ أن تشابه هـذه القصص مع قصائد مجموعه الآبكان دقيق جدا فالشكل هو سلسلة منفصلة من المغامرات مع خاتمة وعلاقة كبيرة بالزواج وفي الاثنتين يلعب العنصر الخارق للطبيعة دورا كبيرا وتلعب الدور العقلي بشكل عام النساء اللواتي يظهرن بشكل بارز في كل مكان من النوعين ، كما يشبه الأسلوب ذاك الذي نراه في قصائد الآبكان من حيث الصيغة الثابتة والتكرارات ، والواقع ، ان العديد من احداثها يماثل تلك التي نجدها في قصائد الآبكان .

..... تتباين قصص المجموعة التالية تباينا مدهشا ، في كل من الشكل والأسلوب ، مع القصص التي سبق وناقشناها . فهي ، في الأغلب ، تحكي عن شخصيات تاريخية معروفة ، أو بالحقيقة عن أبطال من التاريخ . انها تروى بأسلوب بسيط ومباشر يمكن أن ندعوه بالأسلوب التأريخي وتبدو خالية تماما من تأثير الشعر ، كما أنها غالبا ما تكون موجزة جدا حتى لتبدو وكأنها مجرد حوادث مثل هروب كوتشيوم خان أو آغاي سيد ميرغان ، بينما هناك قصص أخرى هي بكل وضوح عبارة عن ملخصات ، كما هو الشأن مع نسخة اتراك الكورداك ، عن قصه ايرمساك .

... صيغة هذه المجموعة من القصص هي ، عموما مزيج من النثر والشعر او حكاية نثرية متداخلة مع الشعر ، الأمر الذي رأينا انـه يميز قصص الكازاخيين والأتراك الشماليين رغم ان الأمثلة النثريـة الصافية شائعة جدا ، فالعناصر التالية للعناصر البطولية بارزة وتأثير التعلم او التأثير الأجنبي هو موضع شك رغم انه ليس واضحا تماما بصورة عامة وغالبا ما يكون الهدف تكريس مبدأ أخلاقي أو تأكيد نقطة ما من حكمة عملية ، وهكذا حدث أن وصلتنا في بعض الأحيان قصصا عن

أبطال مقاتلين عظماء في وسط لا بطولي ، المثال المدهش عن هذا النوع هو قصة تيمور الأعرج ( تيمورلنك ) المنقولة عن اتراك التوبول والتي تدور حول دور الدماغ ودور الجسد وانتصار الاول على الثاني . في هذه القصة يقدم الفاتح الكبير على انه يفوز برئاسة القبيلة بحيلة ماكرة وعلى انه يكف عن مهاجمة القيصر ايفان فاسيلفيش بسبب الخوف ، غير ان الاشارة الى منزلة روسيا الرفيعة عند الخاتمة يجعل الاحتمال كبيرا في أن تكون القصة قد وصلتنا بصيغة محرفة .

... « آبيلاي خان » هو شخصية أخرى جمعت حول اسمها العديد من القصص اللابطولية ، ففي حكاية كازاخية صغيرة ، رويت على ما يبدو لتوضح حبه للصدق ، يقدم على انه كافأ بسخاء بالغ ولدا كانت لديه الشجاعة لاخباره بحقيقة بغيضة ، قصة أخرى حول البطل نفسه مأخوذة عن الكازاخيين ايضا تحكي كيف انه ، لدى هروبه من عدوه كاسي بيك ، يوقف مطارديه فعلا بترك غلاية من الطعام وراءه ، ويقال ان صاحب الخدعة هو زوجته . أما التـراث الأدبي المتعلق بايرماك ، والمتعدد الأشكال في سيبيرية الغربية والذي هو دون شك نتيجة تأمل اثري ، يقدم البطل العظيم على انه يحتل سيبيرية ليس بقوة العضلات بل بالحيلة ولسوف نشير الى هذا التراث على نحو أكمل في فصل « تأمل الآثار القديمة » . كما يمكن الاضافة بأن العديد من القصص التي تحكي عـن أفراد مجهولين هي بكل وضوح ذات صفة لا بطوليـة .

... في الختام ، يمكن الاشارة الى نموذج مثير وغير عادي مـن القصص سجل عن الألتاي بعنوان « الجبال الحديدية » . تحكي هذه القصة كيف ان جيش امبرتالوكي يهزم وهو يحاول احتلال ارض تقع ما وراء الجبال الحديدية وفي النهاية يتم تخليصه بتقديم جزية وأموال من قبل السكان الأثرياء والمحبين للسلام وتختتم الحكاية باعتراف واضح من خان الأويرات بأنه يشعر انه في المنافسة ليس ندا لشعب غني الموارد الى هذا الحد . وتقدم ثقافيا وقوي الى هذا الحد . بأي أسلوب يمكن

للناس أن يقاتلوا شعبا كهذا ؟ من يشن عليهم حربا دون ان يشعر بالخوف ؟ لنبقَ هنا ، فهؤلاء هم الشعب الوحيد الذي يخافه الأويرات. لا تحوي القصة أية أسماء محددة ، لكن شعب الألتاي كان معتادا على الاشارة الى نفسه بـ الأويرات ، ومن الممكن تماما ان المصطلح المستخدم هنا هو اشارة اليهم أكثر مما هو اشارة الى الشعب المغولي الذي يطلق عليه هذا اللقب عادة علماء الأعراق البشرية ، ومن المحتمل أن يكون سكان ما وراء الجبال الحديدية هم سكان تركستان الروسية .

... لكن خلافا للقصة ، فان الشعر البطولي يتجسد بشكل رئيسي، بعدد من القصائد التي سجلت نقلا عما كان يلقيه الشامان خلال الاحتفالات تلك التي كانت تقدم فيها الأضحية القبلية السنوية ، لباي بولفين وفي مناسبات أخرى ، ففي بعض هذه الاحتفالات كان الشامان يلقي القصائد متنكرا ، مدعيا انها تلقى من قبل كائنات متنوعة منها الطبيعي ومنها الخارق للطبيعة ، لكن يشكل الكل نوعا من الدراما الدينية او رقص الباليه ، رغم ان الأداء الكامل يقدم بالطبع من قبل الشامان نفسه . ولسوء الحظ لا يتوفر لدي الآن سوى البعض من تلك القصائد الكثيرة أو « الأحاديث الشخصية » الكثيرة التي كان الشامان يلقيها في تلك المناسبات ، رغم انه تتوفر لدي معلومات أكمل بشأن مغزاها ، وكذلك بشأن الظروف وأسلوب الالقاء . لهذا السبب ، سأقدم وصفا أوسع لهذا النوع من الشعر في فصول لاحقة .

... في الختام ، يمكننا أن نذكر ان هناك عددا هائلا من القصائد الخطابية اللابطولية في القصص النثرية أيضا ، وقد أشرنا للتو الى بعض منها عند القوزاق والشعوب التركية الغربية ، لكن يمكن أن أشير بشكل خاص الى القصائد التي تحتويها قصص « آك كوبوك » و « الأميران » . بعض هذه القصائد هي بوضوح ، ذات صفة تكهنية ولسوف تناقش في الفصل السادس . وهناك قصائد أخرى تنسب للحكماء ، نجدها وصفية ومفعمة بالأقوال المأثورة ، ولسوف تناقش لاحقا أيضا . على انه ليس هناك أي شك في ان العديد من القصائد في قصص مثل قصص

« آك كوبوك » ، انما ألفها مؤلف القصة نفسه أو شعراء لاحقون آخرون، ثم نسبت للحكماء لكن المشكوك فيه على الأقل ما اذا كان العديد من تلك القصائد هي بالفعل من تأليف الشعب الذي يقدم على انه يرويها أم لا ، ذلك أنه ، بين الشعوب التركية ، كان فن التأليف الارتجالي يبدو متطورا أكثر من فن الحفظ .

على أن السؤال الأكثر اثارة مـن كـل الأسئلة المنبعثة عن الادب اللابطولي لدى الشعوب التركية ، وبشكل خاص الحكايات المنقولة عن القبائل الأبعد شرقا ، انما هو علاقة هذا الأدب بطقوس وتراث شعوب آسيا الجنوبية الأكثر تحضرا . فالمرء يتعجب كيف يحدث ان الكثير من أوصاف الوسط والبيئة المصورين في هذه القصص تذكرك بالكهوف التي تستخدمها الرمزية البوذية عند التيبت اليوم ، وكذلك بكهوف كوريا وتركستان العائدة بتاريخها الى فترة اليوغور اضافة الى غاندهارا وآجانتا من الفترة نفسها أو حتى أبكر ؟

كيف يمكننا يا ترى تفسير ظهور مواضيع وحوادث الكلاسيكيات الآشورية والسومرية مـن جديد في حكايات الشامان لدى الشعوب التركية ؟ ليس هذا بالمكان الذي نتناول فيه أسئلة صعبة تتعلق بالمنشأ والأصل ، لكن بناء على أوجه التشابه الدقيقة التي نجدها في تراث آسيا الشمالية وتراث آسيا الجنوبية ، فليس هناك أي شك في أن الأدب اللابطولي لدى الشعوب التركية الشرقية بصورة خاصة ، لا يخلو البتة من تأثير الجنوب .



- ٥ -

# العناصر التاريخية واللاتاريخية في القصة والشعر البطوليين

... لسوء الحظ لا تتوفر لدينا الوسائل التي تتيح لنا الدخول في نقاش بشأن القيمة التاريخية للقصائد البطولية عند الشعوب التركية اذ لا يعرف شيء عن الابطال الفرديين لهذه السلسلات من مصادر غربية ولم تحدد هوية أي منهم من سجلات شرقية ، فالاحداث التي تشكل خلفية قصائد ماناس والشخصيات نفسها عزيت الى مرحلة ما قبل القرن الثامن عشر ويوحي الدليل الداخلي كما تدل القصائد انهااكتسبت شكلها الحالي في فترة كانت فيها المنزلة الروسية تزداد رفعة بشكل سريع أي خلال النصف الاخير من القرن السادس عشر والجزء الاول من السابع عشر ، لكن هذا التاريخ يمكن أن يكون مبكرا نوعا ما .

يعتبر رادلوف الأبطال انفسهم كأبطال اسطوريين لكنه يرى في العداءات الدينية المنعكسة في القصائد أصداء للعداءات الحربية والدينية التي كانت متفشية خلال القرن الثامن عشر بين القرغيز المسلمين وأسيادهم الكالموك والصينيين الذين ينظرون اليهم كوثنيين وقد سبق وتحدثنا بشيء ما حول هذا الموضوع ..

لكن رغم أننا لا نستطيع تحديد هوية أي من اشخاص القصائد فان دراسة السجلات الروسية وغيرها مما يتعلق معظمها بالقرن السابع عشر ، نشرت حديثا من قبل باديلي ، تترك لدى القارىء انطباعا عاما

بأن ابطال القصائد الملحمية عند القرغيز تنتمي الى العالم المنغولـي لهذه الفترة وعندما نقرأ في سلسلة ماناس عن كونفير باي ، الاميرالصيني أو المغولي ، فنحن نتذكر خونغور وهو امير كالموكي من القرن السادس عشر الذي يقال انه انحدر مباشرة من أخ لجنكيز خان ، والاولادالخمسة لخونغور المعروفون بـ « النمور الخمسة انما يعيدون لذاكرتنا اللقب الثابت لـ آلامان بيت « النمر » الذي ترك الكالموك كما رأينا لينضـم الى ماناس ويعتنق الاسلام ، على أننا نظل غير قادرين على تحديد هوية ماناس نفسه ، فهو ينظر اليه في كل مكان في التقليد الملحمي كخـان للقرغيز لكنه يدعى غالبا نوغوي الاصل والدور الذي يلعبه يشـبه دور بوغايتر العظيم الذي كان اسمه الآخر بوناي ، وهو الامير العظيم الذي لعب دورا هاما في السياسات الصعبة لاسيا الوسطى في مستهل القرن السابع عشر ، من ناحية اخرى ، الاويرات هو اسم استخدمـه الكالوك لامتهم فالاويرات ليسوا أتراكا بل ان أتراك الالتاي كانو يعتبرون اويرات لانهم ظلوا تحت السيطرة والتأثير الثقافي للاويرات في جونغاريا من القرن الخامس عشر حتى القرن الثامن عشر.

وفي قصيدة « جولوي » من الكارا ـ نوغاي نجد انفسنا غير قادرين أيضا على تحديد أي هوية يعتمد عليها فيغرينا ان نقترح احتمالات عدة ما يغرينا ، بشكل خاص ، ان نرى في البطل بولوت ، ابن جولوي ، واحـدا مـن البولوتي السبعة ابناء دايان العظيم الذي مـات في ١٥٤٣ بعد ان رفع قوة المغول الى قمة لم تصل اليها منذ أيام تيمور لنك ، كما ان اسم حفيد بولوت « سيتياك » يذكرنا باسم سيداك المنحدر مـن ايدغير الذي أقلق الروس في المنطقة المجاورة لسيبيرية والذي قتـل بالحيلة من قبلهم في القرن نفسه ، في حـين ان اسم ابن ايرتوشتوك بيريلاك متطابق مع اسم الابن الثالث من البولوتي المذكورين آنفا لكن تطابقات كهذه لها قيمة صغيرة بحد ذاتها . فالاسماء التي نحن بصددها وللعديد منها معنى محدد ، قد تكون شائعة بين المغول ، لكن وجودها كما هي في السلالات الملكية لامراء الاويرات وفي فترة تبدو ان قصائدنا

تشير اليها توحي بان قصائدنا تنتمي البيئة نفسها وهذا اقصى مايمكننا الوصول اليه ، وعلى كل حال لا يمكن ان يكون هناك أي شك في ان جولوي هو بطل الكالموك وانه موجود في سلسلة مستقلة من الشعر البطولي للكالموك وكي نشير الى ما يشبه الاحتفاء من قبل شاعر بطولي لابطال من سلالة غريبة يمكن لنا الاشارة الى الاسماء غير الاغريقية التي تظهر في سلالة آغاميمنون .

القصة الوحيدة التي رأينا انها شائعة بين الآبكان والالتاي كليهما قد احتفظت بصورة مفصلة عن الاسرة الحاكمة لجونغاريا خلال النصف الاخير من القرن السابع عشر ، والنصف الاول من القرن الثامن عشر . تحكي القصة عن العلاقات الداخلية لهذه الاسرة ، وأيضا عن علاقات أفرادها مع سادتهم الذين كانوا تابعين لهم وقد ذكرنا ملخص القصة مع بعض متحولاتها في فصل عنوانه « الشعر والقصة البطوليان » لقد اشير هناك الى أن الموضوعات الشائعة في الحكاية الشعرية بالنسبة للشعر البطولي القصصي ، قد قدمت في القصص ، لكن ليس هناك أي شك بشأن القاعدة التاريخية القصص وان نظرة الى تاريخ اويرات جونغاريا في هذه الفترة سيجعل هذا واضحا .

الكونغودوي أو الكونغدايجي أو الكونغتايشي أي ( الحاكم ) المشار اليه في الجزء الاول من قصة الساغاي « سونوماتير » هوتسي — وونغ ارابدان ، الامير البدوي الكالموكي العظيم وحاكم جونغاريا الذي قتل في عام ١٧٢٧ من قبل ابنه غالدان تسيرين — غالدان — تشارا المذكور في قصة التيليوت .

انجب تسي — وونغ آرابدان من زوجته الاولى ولدا هو سونو ( شونو ) أما من زوجته الثانية ، ابنة الرئيس التوغوتي آيوكي ( الآجاكو في قصة التيليوت رغم أنه قيل هناك أنه عم شونو ) فلقد انجب عدة ابناء منهم غالدان ستيرين ( تالدان — تشارا ) ، وآميرساران

في قصتنا هو واحد من سلالته ، كما يوجد ايهام ملحوظ فيما يتعلق بالتاريخ الشخصي لسونو أو شونو التاريخي اذ لم يقدم باديلي أية اشارة اليه ووفقا لهوورت فقد تميز سونو في حروب والده ضد القرغيزوكسب بذلك حسد اخيه الذي هرب خوفا من انتقامه الى الفولغا ، هناك تزوج ومات في عام ١٧٣٢ ، من ناحية اخرى ووفقا لرادلوف يقال بان ملاحظة تلقاها حاكم اورينبرغ مفادها ان سونو قام بعصيان كان من نتيجته ان كونفتايشي اوثق رباطه بشدة الى حد أن واحدة من عظمتي كتفيه كسرت ولم يعد بامكانه رمي سهم ، يضيف رادلوف ان شونو هرب الى آيوكي خان وعندما رغب الاخير في تسليمه فر الى بيترسبرغ. في عام ١٧٤٠ وتحت لقب كاراساغال قام بعصيان بين قبائل البشكير ثم فر عام ١٧٤٥ الى القرغيز حيث اتخذ لنفسه لقب كاراخان . لكن ليس من اهداف هذا الكتاب تمحيص القيمة التاريخية لهذه القصص المختلفة الناتجة بكل وضوح عن اختلافات التراث المنقول سواء كان ذلك مكتوبا أو شفويا فالاسم سونو معروفا في أماكن أخرى ومن المحتمل ان تكون قد حدثت بعض التحديدات الخاطئة مع ذلك يبدو انه في الوقت الذي تشير اليه قصتنا كانت هناك ، شخصية تاريخية بهذا الاسم هو ابن حاكم جونغاري الذي كان حيا والذي كانت سيرة حياته ذات مواصفات مشتركة مع ما يعزى لسونو من مواصفات في الموروث الشفوي ..

مع ذلك فانه لمن الغريب ان سونو يظهر في دور أكثر تميزا في القصة البطولية مما هو في آمور ـ سانا ، رغم انه يجب الاعتراف بأن قصته ليست قصة مقنعة جدا ، لقد ذهلت بتشابهها في نقاط عدة مع التاريخ الحقيقي لجده سينغا أو سينفهي ابن البوغاتير العظيم ووريثه واخي غالدان الزعيم الجونغاري الذي سيطر على آسيا الوسطى في حوالي نهاية القرن السابع عشر . فوفقا للتراث الكالموكي تسبب سينفهي خلال حرب ضد الكازاخيين بقتل اونتسون الذي يحتمل ان يكون في نظر هوورث هو نفسه أصغر الابناء الخمسة لخان نويون خونغور المعروفين

ب « النمور الخمسة » ، كما تميز ايضا في حرب في سيبيرية محاصرا المدينة الروسية الواقعة على نهر ينيساي والمسماة حاليا كراستوياسك عام ١٦٦٧ ، لقد وسع ودمج القوة الكالموكية التي أسسها بوغايتر ، مع ذلك فان اخوته غير الاشقاء غاروا منه وهاجموه عدة مرات وفيالنهاية قتلوه احتمالا في عام ١٦٧١ ، وسيلاحظ بأن القصة تشترك كثيرا مع قصتنا ويبدو لي أن من المحتمل ان يكون سونو قد تداخل في التراث الشفوي مع جده سينغهي وان هذا الاضطراب لم يصحح تماما من قبل المؤرخين الغربيين ، واذا كان الامر هكذا فمن الممكن ان نجد في قصة صراع سونو البارع مع النمر انعكاسا للموروث الذي ينسب عملا بطوليا مشابها لبوغاتير العظيم الذي يمكن ان يكون قد انتقل مباشرة في التراث الشفوي لابنه سينغا ، كذلك يمكننا مقارنة الاختلاط الذي نجده أيضا بين غالدان تسيرين أخي سونو ، وغالدان العظيم اخي سينغا الذي نحن بصدده وان انتقالات واختلاطات كهذه مألوفة بالنسبة لنا في الموروثات البطولية في أماكن اخرى مشابهة لما حدث في الادب البطولي التيوتوني . اذ من المحتمل ان يكون عنصر الحكاية الشعبية موجودا في الزمن نفسه . على أن القصة بكاملها تشابه تشابها مشكوكا فيه ، تلك القصة المروية في القصيدة القصصية « سوداي مارغان » وجولتاي مارغان وكذلك قصة « كوغوتي » التي ذكرناها سابقا .

آمور ــ سانا ، أو امبرساران في قصتنا ربما هو الشخصية الاكثر تميزا في تاريخ الكالموك ، انه يتغلب على غالدان سيرين ، كونفتايشي جونغاريا الذي مات في عام ١٧٤٥ وبسط النفوذ الكالموكي على منغوليا لكنه في النهاية يسعى لان يجعل نفسه مستقلا عن الصين فيضطر للفرار باتجاه الشمال الىسيبيرية ثم يموت فيالمنطقة المجاورةلتوبولسك عام ١٧٥٧ ، فيطلب الامبراطور الصيني كيين ــ لونغ ( الخان المنغولي) في القصة جثة الرجل الا ان الروس يرفضون تسليمها غير انهم يعرضون على الرسول الصيني بقاياه مما يجعل موته مؤكدا تماما .

من الملاحظ هنا ان هذه القصص التي نتفحصها تحكي بشكل رئيسي عن امراء الكالموك الذين حكموا الجونغار في مطلع القرن السابع عشر اي منذ موت بوغاتير العظيم وحتى منتصف القرن الثامن عشر ، واذا ما أخذنا بعين الاعتبار التداخل الممكن بين الشخصيات والاحداث ولاسيما بين الغالدان الاثنين وسينغا وسونو يمكن القول بأن قصصنا تغطي اضافة الى موروثات متناثرة ومتفككة نوعا ما ، المرحلة الواقعة بين نهاية الفترة البطولية الثانية للكالموك التي تنتهي بموت دايان في عام ١٥٤٣ وحتى تدمير الجونغاريين من قبل الصينيين في منتصف القرن الثامن عشـر .

... كذلك يستشهد تشودزكو بالوجود التاريخي للبطل التركماني كوروغلو الذي عاش للعديد من السنين بين التركمانيين في ايران الشمالية وكان مطلعا بشكل جيد على تاريخهم وتقليدهم ، كما يقال ان البطل هو توكا التركماني وهو خراساني الأصل عاش في النصف الثاني من القرن السابع عشر ، كذلك يقال انه بنى لنفسه حصنا يدعى تشاملي — بيل في وادي سالمس في اقليم آذربيجان ، يمكن رؤية آثاره حتى الآن .

من هذه القلعة ، كان يقوم ، عادة ، بنهب القوافل المارة على الطريق التجاري الكبير من ايران الى تركيا ويقال ان ذكرى مآثره وأغانيه ما تزال تتناقلها الشعوب التركية المتجولة على السهب الكبير بين الفرات ونهر ميـرف ..

... هنا يمكن الاضافة ان القصص الموروثة عن البطل كورغلو معروفة أيضا من مصادر أخرى فوفقا لفاليخانوف يظهر هذا « اللص التقليدي » لدى التركمانيين في الحكايات الكازاخية أيضا .

.... على اننا لا نعرف الى أي حد تقدم هذه الحوادث المروية في هذه السلسلة الاحداث التاريخية ، فنحن غير قادرين على اختبـار

القاعدة التاريخية للحوادث التاريخية الحقيقية ولسوء الحظ لا يقول تشودزكو أي كلمة حول هذه المسألة . مع ذلك ، انها لحقيقة مدهشة أن تكون هذه السلسلة خالية على نحو غريب وتام من العناصر اللاتاريخية فالعناصر الخارقة للطبيعة والسحر غائبان تماما عنها أما المبالغة فهناك اغراق فيها ، ومن الصعب بالنسبة لشخصية كهذه ان يتوقع الجمهور قبولها بالمعنى الحرفي للكلمة . كذلك ليس نادرا أن نجدها ساخرة هزلية صراحة ، ولعله من الجدير بالملاحظة ، ان القصة تسجل اخفاقات البطل كما تسجل انتصاراته فعندما يهزم من قبل تاجر ، تروى الحادثة بصدق دون أية محاولة لتمويهها ، مع ذلك فالبطل لا يلام ولا ينتقد من قبل القاص رغم انه يقدم على انه هو نفسه يشعر بالخجل من الحادثة .

.....في الختام يمكن أن نذكر ان الشعر القصصي الياكوتي قد احتفظ بموروثات موثقة عن البطل الياكوتي التاريخي ، دجينيك العظيم ، الذي قاد ثورة مشؤومة لشعبه على نهر لينة في القرن السابع عشر ، لسوء الحظ ، لا شيء من هذا الشعر وصل الي ، لكن بقاء تراث هذا البطل يبين ان العنصر التاريخي يمكن أن يكون محتفظا به بشكل جيد بين هذه الشعوب التركية الأكثر انعزالا .

.....على انه لا يمكن أن يكون هناك ادنى شك بشأن المقدار الهائل من العناصر اللاتاريخية في القصائد . تتألف هذه العناصر بشكل رسمي من المبالغة والخصائص الخارقة للطبيعة فيما يتعلق بالحوادث والأوضاع التي هي في صراع (آ) مع الدليل التاريخي الموثوق أو (ب) مع القصص البطولية الأخرى . فلقد ذكرنا من قبل ان معرفتنا بتاريخ الشعوب التي نحن بصددها محدودة الى درجة لا تسمح بمطابقتنا لاحداث القصص مع الدليل التاريخي ، بينما النسخ المختلفة المتوفرة لدينا من القصص البطولية أقل شمولية من أن تسمح لنا باعادة تشكيل الصيغة الأصلية للتراث المعطى . مع ذلك فبعض التضمينات للعناصر اللاتاريخية التي دخلت في قصص ايرماك وسونو ماتير قد أعطيت للتو ومن المحتمل ان يكون قد حدث تداخل مشابه عن الفترات والاحداث التاريخية ،

وانه كان هناك في وقت الانتقال الشفوي نزعة لادخال ابطال واحداث وتلميحات في سلسلة ماناس تنتمي تماما الى سلسلات أخرى وربما الى فترات أخرى .

.... تقدم القصائد أمثلة وافرة من الأحداث والأوضاع التي لا تصدق بحد ذاتها ، ويمكن القول ان هذه تتألف من المبالغة وتغيير الشكل والعناصر الخارقة للطبيعة ذات الانواع المختلفة . تتواجد هذه الميزات في الشعر القصصي لدى جميع الشعوب التركية وهي شائعة جدا أيضا في القصص ، كما أنها نسبيا أقل بروزا في شعر القرغيز منها في شعر الأتراك الآبكان والألتاي وشعوب التيليوت .

ان ادخال الكائنات الخارقة للطبيعة في القصائد أمر شائع جدا وخاصة في قصائد مجموعة الآبكان . من بين حوادث كهذه تحدث بشكل متكرر ، الظهور المفاجىء لرجل عجوز يوصف على أنه أشيب الشعر أو أصلع وذلك في حفلة تسمية الطفل يتطابق في بعض الأحيان مع الإلـه قدير ويقال دائماً أنه ما من أحد يعرف هويته أو من أين أتى ، كما أنه يختفي بشكل غامض وفور اعطاء الاسم للطفل . واحد من أكثر الكائنات الخارقة للطبيعة تكرارا هو عفريت يعرف ب الجيلباغان ( دشالموس ) ، له عدة رؤوس ويقيم في العالم السفلي رغم أنه يزور عالم الانسان بشكل متكرر وبأشكال مختلفة ، كرئتي حيوان مثلا . يقدم هذا المخلوق عادة على أنه عدو لمصالح البطل رغم أن الحال ليست هكذا دائما ، فلقد رأينا في النسخ المتنوعة لقصة ايرتوشتوك بأن الجيلباغان يقدم أحيانا كعدو للبطل وأحيانا أخرى كصديق له .

أما عن الكائنات الأخرى الخارقة للطبيعة والتي تظهر في القصص فاننا سنقول شيئا في الفصل المخصص ل « الشعر والقصة المرتبطين بالآلهة والأرواح » والذي يمكن أن يعود اليه القارىء . ان نظرة لهذا الفصل والفصل الذي يدور حول «الشعر والقصة اللابطوليين» يتبين في الحال ان الاتصالات بين الكائنات الانسية وعالم الأرواح تلعب دورا

كبيرا وهاما في أدب الشعوب التركية ، لكنني لست ميالة لاعتبار هذه الاتصالات خيالا قصصيا صافيا وبسيطا ولا حتى تقليدا أدبيا خالصا ، كما سنرى في فصل « الالقاء و ... الخ » بأن الاتصالات المباشرة بين الكائنات الانسانية والإلهية تشكل جزءا من الطقس الديني أو النص الذي يتلوه الشامان في الممارسات الدينية ، وأن الشعوب التركية تعتقد فعلا أن علاقات كهذه تشكل جزءا من التجربة الروحية الشامان أو الشامانيين المتهنين . فعندما تحدث اتصالات كهذه في القصائد القصصية نفضل أخذها بعين الاعتبار ليس كعنصر تاريخي في القصائد بل كعنصر تأسيسي في الحياة الروحية للأبطال ، لذلك نقول ، انه بين الاتراك تفهم الاتصالات والعلاقات بين الكائنات الانسانيـة والكائنات الخارقة للطبيعة على أنها اشارة أولية ليس للتجربة العملية بل للتجربة الروحية ، ونحن نعرف أنه يرمّز لهذه التجربة الروحية في بعض الأحيان في العمل الدرامي سواء لدى الشعوب التركية او الشعوب الأخرى ، ومن الممكن أن نعتبر بصورة بديهية أيضا ـ وهـذا امر له الاهميـة الأولى ـ أن هذه التجربة الروحية نفسها قد عوملت بشكل شائع كتراث أدبي وكموضوع تقليـدي في القصائد . لكن كتراث أدبي محض ثمـة موضوعات مشابهة لدى الشعوب الأخـرى أيضا ولا سيما الأغريق والايرلنديون القدماء . هنا يكون الدليل التركي ذا أهمية خاصة من حيث علاقته الأقرب بالمبادىء والممارسات الفعلية للشعوب التي تروي القصص ، ولسوف نوضح هذا جيدا لدى تناولنا المونولوج الدرامي الذي كان يلقيه الشامان في فصل « الالقاء » .

... اما نسب القوة الخارقة للطبيعة للكائنات الانسانية والحيوانات فهو أمر شائع جدا ، بالمقارنة مع القصص البطولية الاغريقية والسلتية ، رغم أن كثيرا من شعر القرغيز عقلاني تماما وعلى نحو مدهش في هذا المجال ، لكنه امـر طبيعي او حتى عادي في قصائد الآبكان أن تمتلك المخلوقات البشرية قوة خارقة الطبيعة . ففي الشعر البطولي القرغيز ، قلما نفاجأ بندرة التدخل السماوي في الشؤون الانسانية فنحن لا نجد

أبدا آلهة تشترك في معركة أو تظهر استحسانا للأفراد أو تتصرف كأشخاص باستثناء أمثلة ظهور « القدير » في « حفلة التسمية » التي أشرنا اليها من قبل ، والملائكة التي أرسلها الله للمخلوقات المتفجعة على قبر ماناس . كذلك فان قوة ماناس وجولوي مذهلة ومبالغ بها لكن من النادر أن تكون خارقة للطبيعة . مع ذلك ، تحدث استثناءات ، فهناك فقرة ممتعة في قصة « جولوي » سنناقشها لاحقا ، تحكي عن مباراة بين الأمير الكالموكي كاراشا وزوجة جولوي آك سيكال حيث يقدم كلاهما على أنهما يحولان نفسيهما الى سلسلة من الحيوانات ، الطيور ...الخ.

.... المبالغة شائعة ضمن الأدب التركي الشفوي اذ يقدم ماناس على أنه قوي على نحو عادي وعلى أنه لا يقهر ، فلديه درع لا يمكن لرمح اختراقها ، كما يتمتع البطل جولوي بقوة ومكانة رفيعتين اذ يتمكن هو وزوجته وحدهما من خوض معـركة ضد حشود كاملة من الكالموك ، وعندما يرمى في حفرة يكون قادرا على البقاء حياً خمس عشرة سنة الى أن يتم انقاذه أخيرا . أمثال هذه المبالغة نجدها باشكال أكثر جرأة فيما يتعلق بالزمان والمكان في القصائد الآبكانية ، فاذا دخل البطل في صراع فردي يقال انه يغوص في الأرض بقوته الذاتية ويمكن البقاء ثابتا هناك وهو ينوح لمدة تسع سنوات والواقع يمكن الصراع أن يدوم أربعين عاما حتى تنقلب جميع الجبال وتقلع جميع الأشجار من جذورها ، أو يمكن للبطل مطاردة عدو على حصانه عبر تسعة عوالم ، ثلاث مرات وخلال تسع سموات ثلاث مرات وفوق العديد من البحار ، ومن الواضح أن مبالغة جريئة كهذه لا يقصد بها أن تؤخذ بالمعنى الحرفي للكلمة .

.... المقدرات البشرية وفوق البشرية ضمن الأدب التركى بما في ذلك أدب القرغيز ، تنسب أيضا للخيول ، فهذه لا توهب عادة القدرة على المخاطبة والادراك الانساني ، كما رأينا فحسب ، بل تكون متفوقة أخلاقيا وعقلانيا على الأبطال أنفسهم ، ففي الملحمة الكازاخية ساين ماتير تقدم حصان ودرع البطل على أنهما كليهما يشجعان البطل للمعركة ،

كما توهب الطيور في بعض الأحيان أيضا قدرة الخطاب وتوهب كثيراً من الحكمة وتقدم على أنها تشارك بدور فعال في الشؤون الانسانية . في القصيدة القرغيزية « ايرتوشتوك » ، يحمل نسر من النسور البطل من العالم السفلي الى الأرض على ظهره ، بينما في قصيدة الألتاي « كوغوتي » ، يخلص أحد النسور البطل من سجنه في حفرة عميقة . وفي القصيدة الكاشينية « كاراتيغان خان وسوكساغال خان » ، يحرس العشبة التي تعيد الميت الى الحياة غرابان على قمة شجرة معينة في الألتاي . وفي القصيدة الكيسيلية « كولاتاي وكولون تابدشي » ، يخاطب طائر الوقواق البطل من قمة شجرة بكلام بشري مخبرا اياه أن حياته ستستمر ما استمرت حياة الوقواق نفسه بلا زيادة ، وموضوعات كهذه متعددة جدا .

.... ثمة خاصة غريبة خارقة للطبيعة تنسب بشكل عام للطيور ، وهي انها قادرة على نقل الرسائل ، بأمان وبشكل مباشر من المرسل الى المرسل اليه . ففي القصيدة تبدو النساء اللواتي هن كما رأينا الأعضاء الأكثر تهذيبا في المجموعة ، قادرات تقريبا على كتابة وقراءة الرسالة ، هكذا في القصيدة الكيسيلية « سوداي مارغان وجولتاي مارغان » حيث تدعو زوجة البطل اليها طائر سنونو وتكتب على جناحه رسالة ترسلها الى حبيبها . وفي قصيدة الساغاي « آي ميرغان وآلتين كوس » تحصل العذراء آلتين آريغ على عش بومتين صغيرتين ثم تكتب رسالة على أجنحتهما ، بعدئذ تدع البومتين تطيران لتحطا على كتفي آرتشوتاي . يقرأ آرتشوتاي ما كتب على أجنحة البومتين الصغيرتين ، حيث الرسالة تقول : « آي ميرغان قتل أبي ، خذني ، يا آرتشوتاي » .

... أما تغيير الشكل فنادر نسبيا في شعر القرغيز ، رغم أن أمثلة مثيرة تظهر في « جولوي » حيث يقدم البطل الكالموكي كاراشا وزوجة جولوي آك سيكاك على أنهما يحولان نفسيهما الى سلسلة من الطيور والحيوانات . الفقرة هنا تشابه « البيليني » الروسية عن الفولغا بل

انها أقرب الى ملاحقة كاريدوين لغيويون باش في القصة الويلشية العائدة للقرون الوسطى « تاليسين » . فالفقرة في « جولوي » تحكي عن مطاردة كاراشا واخت جولوي من قبل زوجته آك سيكال :

**لكن كاراشا عطف جواده**
**ونجا من يدي سيكال**
**إيرسيكال عطفت حصانها**
**فأصبح ذاك الجواد البطولي الأسود الجناحين**
**حمامة زرقاء**
**حلقت بعيدا وطارت**
**لكن في الحال أصبح الحصان البني**
**بازا أزرق**
**ضربها من المؤخرة**
**وهو ينقض من أعلى السماء .**
**مرة أخرى أصبح الأمير كاراشا**
**ثعلبا أحمر**
**وخبأ نفسه في غابة**
**فاصبح الحصان نسرا أسود**
**وانقض من أعلى مخترقا الغابة**
**فتناثر ريشه في الهواء**
**ومرة أخرى نجا الآخر**
**وأصبح سمكة بيضاء**
**ثم أسرع يغطس في الماء**
**فاصبح الحصان قندسا**
**غاص خلفه الى أسفل الماء**

وأمسك به في اسفل الماء
وهكذا ، اخيرا ، امسكه آك سيكال
بالأمير كاراشا .

.... يحدث تغيير ـ الشكل بشكل متكرر أيضا في القصائد الآبكانية . ففي قصيدة « سوغد جول ميرغان » ، يتحول الأطفال الثلاثة الذين يلاحقهم كوسكون آليب الى بزاة متألقة ، ثم يستعيدون شكلهم الانساني لاحقا في القصيدة . وفي « آلتين بيركان » نجد أن واحدة من العذارى الثلاث اللواتي يعشن في السموات ، تنزل الى الأرض على شكل وقواق ذهبي ، كما تصبح زوجتا البطلين في « كولاتاي وكولون تايدشي » أوزتين تطيران عاليا . كذلك يحول الأبطال أنفسهم في « كاراغا تيفان خان وسوكساغال خان » الى طيور سنونو ويحولوا أحصنتهم الى أوز على أن التحولات من كائنات بشرية الى حيوانات هو أقل شيوعا، فالبطل بوغا داكا يحول نفسه الى ذبابة والبطل آلتين تايدشي يحول نفسه الى فأر يتجسس بشكل سري على تصرفات أخته ، كما تتم مساعدة البطل في « آي توليسي » من قبل ثلاث عذارى يمكن لاثنتين منهما أن تتخذا أشكال الأوز عندما ترغبان ، ويمكن للثالثة أن تتخذ شكل القاقوم ( من فصيلة بنات عرس ) . في قصص « سوداي ميرغان » نجد نوعا مختلفا من تغيير ـ الشكل حيث يلبس البطل جلد دب ، ويتخذ البطل في « كوغوتي » شكل القندس . حتى الأحصنة يمكن لها أن تحول نفسها بشكل واضح عندما ترغب ، ففي قصيدة « كارتاغا ميرغان » ، نجد ، عند موت حصان البطل الأغبر ، أن حصانه الأسود يحول نفسه الى جيلباغان ويطير في الجو ملاحقا طائرا يتبين أنه هو روح الحصان الأغبر .

.... وهناك سمة غريبة بين العناصر الخارقة للطبيعة في القصائد الآبكانية ، هي الناس « العراة » الذين يقال انهم يقومون بدور فعال في الشؤون البشرية . انهم يقدمون مساعدتهم أحيانا للبطل وأحيانا أخرى

لعدوه حسب الجهة التي تكون قد أرسلتهم : كوداي أو إيرليك . في « آلتين بيرغان » ، يسخّر ساريغ خان القاسي والعديم الشفقة سبعة رجال عراة يقيمون تحت الأرض لحرق ابنه حتى الموت ، من ناحية أخرى نجد في القصيدة الآبكانية « خان مارغان » ، المنقولة عن أتراك الساغاي على نهر « سي » ، أن الأبطال الثلاثة الذين يسمم شرابهم بشكل أعجوبي يستعيدون صحتهم وعافيتهم بفضل طفل عار أرسل من عند الله ، كذلك نجد في القصيدة الكيسيلية ( كولاتاي وكولون تايدشي ) فتاة صغيرة عارية تتدخل لصالح البطلة ، « الأميرة العذراء »، وكما رأينا تصبح هذه الفتاة الصغيرة نفسها أخيرا أميرة عذراء لكن الكلام عن أصلها غير واضح .

.... كذلك ، فان القصص بشأن الولادة المميزة للأبطال ومرحلة طفولتهم المميزة شائعة أيضا ، اذ تبدو الولادات المشوهة نادرة في أدب التسلية حيث ينظر اليها دون شك على أنها غير لائقة ، رغم أنه ورد في قصيدة « خان مارغان » المنقولة عن أتراك الساغاي على نهر « إيس » أن الطفل ابن فرس ، أما الولادات المشوهة فنجدها شائعة تماما في القصص الآثارية ، حيث تتحدث لنا القصص عن ولادات الأبطال وطفولتهم على نحو متماثل الى حد الادهاش تماما وكذلك عن سمات ومزايا تبدو لنا جديرة بالملاحظة بحد ذاتها . وهكذا ، يقال غالبا أن جميع الأبطال تقريبا هم إما أطفال لآباء في سن متقدمة الى حد بعيد ، مثل ماناس وايرتوشتوك ، أو أنهم الأصغر في سلسلة من الأخوة ، أو ربما أيتام .

وفي الحالة الأخيرة يكون البطل واخته تقريبا وحدهما بشكل دائم ، وعلى الأقل في مستهل القصص هم الناجون الوحيدون من عائلتهم حيث يكون آباءهم عموما قد اسروا أو قتلوا في غزوة من الغزوات قام بها زعيم معاد . أما في الحالة السابقة فيكون البطل قد أرسل استجارة لدعاء خاص لوجه الله . وبالشكل الشائع يتميز البطل غالباعند الولادة

بعلامات من الجمــال أو آخذناها بقيمتها الظاهريـــة لاعتبرت خارقة الطبيعة . وهكذا ، يقال ان لما ناس عظاما نحاسية وبشرة ذات بياض استثنائي والبطل آلتين كيرس في « خان ميرغان وآى ميرغان » ولد برأس من ذهب وجسم من فضة . مع ذلك تعتبر هده على أنها نوع من المبالغة وأشكال من البيان الشعري أكثر من كونها بيانات أدبية بخصائص خارقة الطبيعة .

تماثل مشابه يسيطر على القصص المتعلقة بطفولة الأبطال ، إذ يقال ان الجميع يكبرون ويتطورون بمعدل زمني غير عادي ، فعندما يولد ماناس ، يقدم لنا وصف ممتع لحفلة تسميته حضرها ممثلون من ياركاند والصين وأماكن اخرى ويتنبأ له الجميع بأشياء جيدة ، وهو نفسه يتفاخر ، فيما هو مستلق في مهده ، كيف سيهلك الوثنيين

« ويفتح طريقا للمسلمين » . تم نجده في سن العاشرة يرمي بالقوس والنشاب وفي سن الرابعة عشرة يصبح أميراً ، مدمرا لمساكن الأمراء . كما يقال أن البطل ايرتوشتوك لفظ كلمة « أم » في اليوم الثاني مــن حياته وكلمة « أب » في اليوم السادس . وبينما كان ما يزال طفلا في مهده زحف خارجا الى أبيه الذى يرعى الغنم وساق له القطيع الى البيت . وفي قصيدة « خان مارغان » نجد البطل الذى هو من نهرسي والذي هو حديث الولادة وابن يحطم يد عدوه خــان تارتاغا ويمزق حذاءه ، والحقيقة ، أننا نجد جميع الأبطال الأيتام يخرجون الى العالم كي يصيدوا أو يغزوا خلال زمن قصير ، ويكونون ، برأى اخواتهم الأكبر سنا والأحكم ، في السن المناسبة لفعل ذلك .

اما السحر فالاشارة اليه شائعة تماما ، والعديد من الأمثلة تظهر في قصائد الآبكان ففي « آلتين بيرتان » يموت البطل الشاب لكنه يعاد للحياة من قبل واحدة من ثلاث عذارى يقمن في السموات العلى تأتي على سكل وقواق ذهبي الى الجنة ترشقها بماء الحياة وتلقى بعشبة

صفراء في فمها فتعود للبطل قوتــه الكاملة وحياتــه ، وفي قصيدة « سوغودجل ميرغان » يعيد البطل ، وبمساعدة زوجته عددا من الناس للحياة . القصيدة غامضة في عدة نقاط ، لكن مغزى الحكاية يوحي بأن البطل مسؤول بشكل رئيسي عن الجانب الجسماني أو كما يمكن القول ، عن الجانب الطبي من العملية السحرية فيما المرأة تقوم بانقاذ الروح من حشود الأعداء في أرض المــوتى ، رغــم أنه كان عليها ، حتى هنــا ، أن تدعو البطل لمساعداتها وكانت الحشود تقاتل بقوة كبيرة ضدها .

يلاحظ هنا أن هذين الشكلين مــن السحر مختلفان تماما ، ففي الشكل الأول يأتي كائن خارق الطبيعة على هيئة طائر ويعيد الحياة بوسائل مادية ، أما في الشكل الثاني فيدخل كائنان بشريان ، رجل وامرأة ، الى العالم الروحي ويقاتلان ضد الأرواح الشريرة كجزء من العملية السحرية . هذا النوع الثاني من القصة شــائع في قصائد الآبكان ، لكنه غير محصور بها . ففي القصيدة القرغيزية جولوي ، نرى أن الشامانية السوداء ، كاراتشاش ترجع بولوت الى الحياة بوسائل مشابهة ، رغم ان البطل نفسه يرافقها الى العالم السفلي .

كذلك ، فان وصف موت ماناس وإعادته للحياة ، غامضة ، ويتزايد الغموض ، بدلا من أن يتضح ، بمقارنة النسخ المتعددة ، إذ نرى انه يقال ، في احدى الفقرات ، ان البطل قام برحلة الى العالم السفلي بينما يقال في اماكن أخرى انه لم يقم برحلة كهذه . يتزايد هذا الغموض الى حد أبعد من خلال الالتباس الموجود ، هنــا وفي أماكن أخــرى أيضا ، حول ما إذا كان البطل نفسه قد مات فعلا أم انه جرح جرحا بليغا وان تختلف نسخ قصة ماناس حول هذه النقطة . لهذا السبب عندما يقال لنا أن زوجته كانيكاي تعيده الى الحياة بالأعشاب والمراهم ، أي لنقل من خلال عملية علاجية طبيعية لا نستطيع التأكد من أن عمليتها هي مجرد عملية علاجية خاصة أم أن حاجا أم فقيها اسلاميا ساعدها في مهمتها ، أخيراً ، فان الوصف الغريب للملاك القادم من عند الله

ليحول قبر ماناس الى بيت جميل ، معيدا البطل الى حياة من الرفاهيه يتعذر تفسيره وفقا لما هي عليه القصة ، مما يدعونا للشك بأن ثمة حلقات وصل في القصة قد ضاعت ، وكان من الممكن أن تجعل الحكاية أوضح .

إن السبب الرئيسي للغموض على كل حال ، يكمن دون شك في تركيب الاسلام على الممارسات الوثنية القديمة التي تظهر في جولوى ، ايرتوشتوك ، وفي القصائد الآبكانية على نحو أوضح ، ففي هذه القصائد توصف إعادة الميت الى الحياة كعملية روحية أكثر من كونها عملية مادية ، وعلى انها تنجز من قبل شامان أو شامانية أو من قبل رجل أو امرأة تملك هذه القدرات . تتضمن العملية بشكل عام رحلة الى السموات أو الى العالم السفلي ، وتحملنا الى بيئة روحية بعيدا عن العالم المادي . لقد عولج هذا الموضوع بشكل أكثر كمالا في أماكن أخرى ، لكن ضيق المكان لا يسمح لنا بمعالجة أوسع له ، غير أنه ليس ضرورياً أن نشير الى أن الشريحة العليا من العقيدة الاسلامية ، المفهومة قليلا ، والمقدمة من قبل مغن بطولي ضمن شبكة من خيوط ونسيج موضوعات وثنية أقدم ، لابد أنها تركت الكثير مما يصعب أن يتوافق مع عقائدهم ، وعلى نحو أكثر صعوبة مع عاداتهم المعروفة وطقوسهم المعترف بها ، هذا ولا يساورنا أدنى شك في أن كثيراً من الصعوبات التي نواجهها في قصص ماناس ، خاصة ، إنما هي نتيجة لازدواجية التراث الديني للمغني .





« ٦ »

# الشعر والقصة المتعلقان بالآلهة والأرواح والشعر التكهني

... تلعب الآلهة والكائنات الخارقة للطبيعة في القصائد والقصص اللابطولية دورا كبيرا جدا ، فغالبا ماتقدم على انها تـزور الكائنـات البشرية على الأرض ، في حين يظهر الرجال والنساء بشكل شائع جدا أيضا على انهم يزورون الآلهة في السمـوات وفي العالـم السفلي . في الحقيقة ، تشكل احداث كهذه الجزء الأكبر من العناصر الخارقة للطبيعة في هذه الحكايات ، وقد سبق وقدمنا وصفا ما بشأن الكائنات الروحية في مستهل فصل « الشعر والقصة اللابطوليين » ، لكننا لم نجد أيـة قصص تتعلق بشكل أولي بالآلهة كمجموعة ، مثل قصص الآلهة في الأدب النرويجي والاغريقي ، ، رغم اننا لسنا ميالين للشك بامكانية تواجـد مثل تلك القصص . وإذا كانت لم تدون من قبل رادلوف او من قبـل جامعين آخرين فانه أمر يمكن ان يعزى الى اضطهاد الشامانية في ظل الحكم القيصري .

... مع ذلك نجا مقدار لابأس به من الشعر الاحتفالي ، وخاصة بين الأتراك الشرقيين . فلقد روي عدداً هائلاً من قصائد هذا الصنف شامان الشعوب التركية في الألتاي اثناء التضحية السنوية العظيمة لباي بولغين ، وهي تتألف من تعاويذ ، صلوات ، واشكال شعبية من الشعـر سيشار اليها بشكل اكثر شمولا عند وصف عمل الشامان نفسه في فصل « الالقاء » ... الخ وفي هذا الصدد ، يمكن الاشارة ايضا الى ابتهال

للأرواح يتلوه الباكشي ، كما كان يدعى الشامان عند الاتراك الغربيين ، ويذكر فيه اسماء عدد من الآلهة والأرواح ، ورغم الكثير من الغموض والتحريف في القصيدة ، فان من السهل علينا تمييز اسماء عدد من الآلهة والأرواح المعروفة بالنسبة لنا من قصائد الألتاي والآبكان ، ويضم الابتهال نفسه صلوات دقيقة مع ابتهال رواه شامان الألتاي في العمل الذي اشير اليه للتو ، مع ذلك يجب ان يحدد بوضوح ، ومن البداية ، انه من المستحيل بالنسبة لنا ، في العديد من الحالات ، استنتاج فرق واضح بين التراتيل والصلوات من ناحية وبين الرقيات من ناحية اخرى. هنا يمكن ان يصنف ابتهال الباكشي وعلى نحو ملائم ضمن الصنف الأخير.

... يورد رادلوف مثالا عن ترتيلة من خمسة عشر بيتا من الشعر موجهة لايرلبك ، حاكم العالم السفلي ، مقدما شامان التيليوت . وكانت هذه الترتيلة تغنى بالقاء ملحن على نوتتين ، كما يورد لنا أيضا صلاة شكر قدمت من قبل مضيفه ، وهو شامان من التيليوت على نهر باشات ، للاله يولغين ، تتألف من سبعة وعشرين بيتا وتتضمن دعوة شخصية من اجل البركة السماوية والسعادة والازدهار ، حيث تتكرر لازمة من بيتين اربع مرات ، ويورد فامبيري من جاد رنتزو ترتيلة لشامان يقدمها لابن يولغين الثالث تيمور خان ( الأمير الحديدي ) اله الحرب . تتألف الترتيلة من ثمانية أبيات من المديح وتشبه القصيدة المدحية البطولية تماما ، كما يقدم رادلوف امثلة عن صلوات القوزاق التي تشتمل على اشارات للتضحية وللاله «فدير» بالرغم من أنها تختتم بالصيغة الاسلامية « الله أكبر » . كذلك ، فإن صلاة المائدة التي يقدمها، في أماكن اخرى ، نقلا عن القرغيز هي مماثلة تقريبا لاي صلاة من صلوات هذه المجموعة .

... وهناك اقتباسات من الصلوات الموجهة للآلهة في القصائد القصصية والقصص البطولية. هنا ، يمكن الاشارة الى صلاة اداها البطل للاله كوداي ، طالبا منه ان يحول له كوخه القذر الى بيت كبير وذلك في

القصيدة الكيسيلية « سوداي مارغان وجولتاني مارخان » . كما يقدم « آك خان » وزوجته « آغيلانغ كو » في قصيدة الساغاي « آي ميرغان وآلتين كوس » على انهما يصليان لله لمنحهما طفلا . بعدئذ يجتمع جميع أتباعهما في صلاة تدعو لتحقيق رغبتهما وقد دونت الصلوات الثلاث كاملة . الاثنتان الأوليان قصيرتان جدا أما الصلاة العامة فتتألف من أحد عشر بيتا .

. . . كذلك يظهر مثال ممتع عن الصلاة العائلية المرفقة بقسم مقدس في القصيدة القرغيزية جولوي . موضوع الصلاة هو عودة البطل بولوت، الابن المتبنى لكوشبوس باي ، إذ تقف العائلة بكاملها في دائرة حول كوشبوس ، وبشرب كل بدوره شراب « الكوميس » ، بعدئذ يأمر كوشبوس باي بإحضار « البوسكو » له .

**« بوسكوه » ، خير القطعان**
**بوسكوه ، سعادة الروح**
**لبات إلي الآن ، هنا**
**سأرسله الى كوداي**
**بولوت ، بانسلي الغالي**
**سأجعلك حالاً تطير الي**

والشاعر على مايبدو ، لايعرف معنى كلمة « بوسكو » ، لكن كما يلاحظ رادلوف انها ، من سياق الكلام يجب أن تكون طيرا ينظر اليه على انه روح حارسة .

عندما يؤتى بالبوسكو ، يرفعه كوشبوس باي عاليا ويدعه يطير بعيدا ثم يدعو كما يلي :

« هبني بولوت ، انت ياكوداي » صرخ كوشبوس .
« يا أولادي ، ياأولادي
حتى يعود بولوت
لن أنام تحت غطاء
أو استلقي فوق أرض
لن أفك حزامي
كوداي ، يا سيدي ، امنحني بولوت

الاشارات الى الرقيات شائعة ، رغم أن الأمثلة الفعلية عنها نادرة ، رادلوف يقدم مثالا عن رقية سحرية للمطر منقولة عن التيليوت من ثمانية عشر بيتا قالها واحد من حراس قبيلة التولوس ( على نهر شولي شامان ) قرب منبع نهر الآبكان في عام ١٨٦١ وبعد اسبوع من الطقس الرديء . المتحدث هو جاداتشي « صانع المطر » ذلك انه بعد أن سخن « دواءه » في ملعقة فوق النار ، رفع يديه والملعقة الى السماء ، ثم ردد سحره ، انه غامض بالنسبة لنا ، لكن الشامان يبدو وكأنه يناجي السموات وأرواحا معينة بنوع من التوحيد أو المناشدة .

... المثال الأكثر امتاعا عن السحر الذي أعرفه هو الصيغة التي التي استشهد بها المؤلف نفسه ( رادلوف ) والتي يقال أن الشامان استخدمها كتعويذة لايرليك خان . ذلك السحر لا يختلف عن الصلاة لايرليك ، وهو ذو قيمة كبيرة باعتباره يقدم لنا صورة مفصلة للاله ، وهي الصورة التي تذكرنا الى حد عريب بالصور والمعتقدات التي ترافق آلهة البون في التيبت :

أنت ، ايرليك يا راكب الحصان الأسود
أنت يا من لك فراش من اجلود القندس السوداء
مفاصل وركك قوية جـدا
بحيث لا يمكن لأي حزام قياسها

رقبتك كلها قوية جدا .
لا يمكن لأي كائن بشري امساكها .
حواجبك عريضة الاتســـاع
ولحيتك ســوداء
ملامحك مخيفة منقطة بالدم
أوه ، أنت يا ايرليك خان الجبار
الذي يطلق شعره الشرارات
حتى صدر الجنة تستخدمه كاناء ،
جماجم الرجال أكواب لك
سيفك من حديد اخضر
ومن حديد كتفاك
ملامحك السوداء .
تطلق الشرر
ويموج شعرك أمواجــا
عند باب خيمتك
تقف عروش قوية عديدة
لديك مرجل أرضي
وسقف خيمتك من حديد
أنت ، يا من تركب ثوراً قوياً
وجلد الحصان أصغر كثيرا
من أن يكون سرجك
لكي ترمي الأبطال ، تمد يدك الى الأمام
لكي ترمي الخيول ، فقط وبشكل مخيف تشد أحزمتها
أوه ، ايرليك ، ايرليك ، يا أبي
لماذا تضطهد الناس هكذا .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قل لمـاذا تحطمهم ؟

ملامحك ابدا سوداء كالسخام

تلمع سوداء كالفحم

اوه ، ايرليك ، ايرليك ، يا ابي .

من جيل الى جيل .

وعلى مدى الزمان الطويل

نجدك ليل نهـار

من جيل الى جيل

انت وحدك السيد المجد

... كذلك ، تقدم لنا قصائد القرغيز مقدارا لابأس به من الأدلـة على انتشـارا استخدام الشعر . فعند ولادة البطـل بولوت يستدعى شامان أسود يقـال أنه طبيب وساحر ممتاز ، يجلس عند رأس المرأة ويدعو كل ما لديه من أرواح لمساعدتها ، فالكلمات التي يلفظها مثـل الصلاة لايرليك التي ذكرت المتو ، هي صلاة للأرواح أكثر من كونها رقية لكن سياق الكلام يجعل من الواضح أن العنصر الفاعل هو السحر أكثر مما هو الدين بالمعنى العادي للكلمة ، وأنا أشك بأن الأبيات التي تستهل بها قصيدة القرغيز والتي تحكي عن الكيفية التي أصبح بها آلامان بيت مسلما قد صيغت وفق مفهوم وثني من هذا النوع :

ابن تاراخان

آلامان بيت ، شبيه النمر

عندما اجتمع القديسون

ولد بناء على كلمتهم

عندما اجتمع القديسون

ولد بفضل سحرهم

في هذه القصائد يقال ان تعاويذ السحر تدون . ففي القصيدة القرغيزية « جولوي » ، وعندما ترغب تاراتشاش بارسال رسالة كي تدعو البطل بولوت الى بيت والده كوشبوس باي الذي رباه ، تأخذ قطعة ورق بحجم اليد تبسطها أمامها ثم تكتب صيغة تعويذة عليها وتتركها تطير الى السماء حيث تصل في الحال الى بولوت . ومن المثير أن نقارن هذه الفقرة بفقرة القصيدة نفسها التي استشهدنا بها آنفاً حيث يحاول فيها كوشبوس باي نفسه استعادة بولوت بالصلاة وفي الوقت نفسه يحرر روحا ما ربما بهيئة طائر يطير الى السماء .

لكن من الصعب غالبا التمييز بين التعاويذ وبين البركات واللعنات. ففي القصيدة القرغيزية جولوي ، تضحّي « والدتا » بولوت ، آك سيكال وآك كانيش بنعجة وتطلبان البركات له قبل انطلاقه لمواجهة عدوه كاراشا . ومن الواضح في بعض الحالات ، كما في ايرلندة القديمة ، ان اللعنة تكون فعالة في الحال وبشكل عملي . هنا ، وللمرة الثانية ، يأتي دليلنا بشكل رئيسي من القصص البطولية . فعندما ينطلق البطل راحلا في القصة الكازاخية « خان شينتاي » ، تعطيه أمه اسما وتمنحه أيضا بركتها على شكل تضرع للإله « قدير » . لاحقا ، وفي القصيدة نفسها ينجو البطل من صراع مميت يخوضه ضد دشلموس ذي الرؤوس السبعة بفضل تدخل رجل أبيض اللحية ثم يتبين أن هذا الرجل هو قدير الذي جاء تلبية لدعاء أمه . وفي القصة الكازاخية « ايركام آيدر » ، يذكر بوضوح أن أخت البطل الوحيدة هي ساحرة وانه عند انطلاقه في رحلة تصنع له تعويذة . كلمات تعويذة مماثلة تقريبا للبركة التي منحتها أم خان شينتاي له . أما في الملحمة الكيسيلية « سوداي مارغان وجولتاي مارغان » المنقولة عن المجموعة الآبكانية ، فان العم هو الذي يمنح بركته مرفقة بالتحذير والنصيحة . كما أنه أمر اعتيادي في الحفل الزفافي عند الأتراك ان يقوم والد العريس ، أو قريب ما ، يمنح بركاته ونصيحته للعروس ، لقد قدم رادلوف مثالا طويلا ومكتملا عن تلك البركة عند وصفه لأغاني واحتفالات الزفاف لدى أتراك الألتاي ، ويبدو أن هناك عادة مشابهة نجدها لدى الفوازق .

ان الأدلة المأخوذة من القصائد البطولية تجعل من الواضح أن مــ
البركة الرسمية هو جزء مميز من حفلة التسمية ـ ذلك العمل الهـا
الذي ينظر فيه للبطل على أنه بدأ حياته رسميا . واحد من أكثرالأمثلة
امتاعا عن بركة كهذه ، نجده في قصيدة الساغاي « آى ميرغان وآلتين
كوس » . فالبطل الشاب آي ميرغان لم يكن قد تلقى اسما بعد . ذات
يوم يجد ، وهو في الجبال ، رسالة مربوطة الى قمة شجرة بتولة كتبها
سبعة جاجان وتركوها له وفيها تسمية آي ميرغان مع منحه البركات
ومناشدته أن يكون شجاعا وشهما وأن ينتقم لأبويه ، كما أنهـا تحوي
أيضا تأكيدا بأنه اذا مارس الفضائل المتضمنة سوف يعيش طويلا ويصبح
أرفع من الجاجان أنفسهم .

في بعض الأحيان تكون اللعنات متقنة جدا . هنا يمكن الاشارة الى
اللعنة التي هددت آك كانيش زوجة جولوي بأن تصبها عليه اذا رفض
اعطاء حصانه المفضل لابنها . وكمثال عن التأثير المباشر للعنة يمكن لى
الاشارة الى قصة التيليوت « آك كوبوك » ، حيث يبارك البطل عمـه
بشعر من أربعـة أبيات لمنحه حصانا . لكن عندما يرفض العـم منحه
حصانا ثانيا ، يلعنه آك كوبوك بشعر من اربعة أبيات أيضا وفي الحـال
تروي الحكاية النثرية عن تأثير اللعنة حيث يسر العم أن برق ويستجيب .
مع ذلك ، علينا أن نتذكر في هذا الصدد أن « آك كوبوك » حكيم ، اضافة
الى أنه محارب ولعنتـه دون شك فعالة بشكل خاص لكن لم تتـح لي
فرصة لدراسة تأثير اللعنة لشامان حقيقي لدى الشعوب التركية . مع
ذلك ، يمكن لي الاشارة الى وصف أطول من أن نستطيع ذكره هنا ،
قدمته تشابليكا عن الأثر الفعلي للعنة شامان تونغي على شخص تونغي
عادي من معارفها كان قـد تعرض لعداوة الشامان . فالأثر السحري
الذي يقع على الضحية حالما يرقص الشامان ويدعو قوى الظلام ، مدهش
جدا وفعاليته لا تتوقف على الضحية فحسب بل تمتد الى عائلته أيضا
حتى بعد موت الشامان نفسه .

انا لا اعرف أمثلة مستقلة عن عهود وايمان بلغت منزلة أدبية ، لكن يمكن أن يذكر هنا عهد آلامان بيت عندما ترك خدمة ايركوكشو . ان تعقيد هذا الشاهد والصيغة التي يهدد فيها آلامان بيت بالانتقام ، كذلك اللازمة المتكررة المنتظمة ، والقائمة التصنيفية للتهديدات كل ذلك يدل على ان عهدا كهذا يتبع صيغة متعارفا عليها تتيح لنا نطاقا أدبيا جديرا بالاعتبار .

أما النبوءة فلا تظهر إلا على نحو ضئيل جدا في الأدب التركي فيما لا وجود للنبوءة الخاصة أو الفردية وكذلك للنبوءة السياسية . لكن في قصة دونها كاسترين ، وأشرت اليها بشكل اكثر تحديدا في أماكن اخرى ، يدعي الشامان معرفة المستقبل ومن المحتمل أن يكون ادعاؤه شائعا جدا عند الشامانيين لكن يبدو أن تلك النبوءات لم تدون ..

مع ذلك هناك نوع من النبوءات الأمثلة عنها غير نادرة تماما ، فلدينا نبوءتان منقولتان عن أتراك الألتاي والتيليوت بشأن نهاية العالم وكلتاهما بصيغة شعرية . في النبوءة التيليوتية الأولى ، والتي تتألف من ثمانية عشر بيتا ، نجد عددا من النبوءات المختصرة كتلك المتعلقة بدمار الأشياء الطبيعية وخراب قيم الطبيعة عندما تأتي النهاية . أما النبوءة الثانية المنقولة عن الألتاي فهي معالجة أكثر إتقانا للموضوع نفسه في سبعة وثمانين بيتا ، فبعد وصف لفناء الطبيعة ودمار المواد والنظام القائم ، ينتقل الشاعر الى صورة الانسان في هذا الخطر النهائي العظيم ، فيقدم شال ـ جيم ، الذي يمثل الانسان والذي يتطابق مع آدم في قصة الخلق لدى الألتاي ، على أنه يصلي لماندي شير وسيط الانسان لدى الخالق الأعظم ، لكن ماندي شير يظل صامتا للمرة الثانية يصلي شال ـ جيم لكن هذه المرة لماي تير الذي هو بطل يولغين المقاتل ضد ايرليك واشباح الظلام ، لكن ماي ـ تير يظل صامتا أيضا . بعد ئذ ينهض ايرليك مع كاران وكيري ويأتون الى الأرض لقتال أبطال يولغين ماندي شير وماي ـ تير ثم يحرق دم ماي تير الأرض بالنار وتلك هي نهاية العالم . تشير خاتمة القصيدة بوضوح الى الصلة القريبة بين

أدب النبوءة وادب نشأة التكوين . فتشابه المعركة النهائية بين أبطال يولغين من جهة وايرليك واتباعه من جهة أخرى عند نهاية العالم، فيه شيء مشترك مع المفهوم النرويجي « راغناروك » ، وللدلالة على ذلك أستشهد بالأبيات الختامية في القصيدة :

**بعدئذ تشتعل الأرض لهيبا**
**تتلاشى حشود الناس**
**تنبجس الأنهار من ينابيع الدم**
**تتحول الجبال الى غبار**
**تسقط الصخور ساحقة الى الأسفل**
**ترتجف صخور قوس قزح**
**وامواج البحر ترتفع عاليا**
**ليصبح قاع البحر منظورا**
**حينذاك وعلى قاع البحر**
**تنبعثر تسعة أحجار سوداء كبيرة**
**وينهض من كل حجر منها**
**بطل حديدي**
**يمتطي الأبطال الحديديون الأقوياء**
**تسعة أحصنة حديدية**
**على القوائم الأمامية للأحصنة**
**تلمع تسعة سيوف حديدية**
**وعلى قوائمها الخلفية**
**تومض تسعة رماح حديدية**
**عندما يمس واحدهم ورقة من شجرة**
**تسقط جميع الأشجار ــ ساجدة**
**وعندما يمسون الكائنات الحية**

**تغوص في الأرض محطمة**
**وتايرا خان الاله ، الأب ،**
**مبدع هذا العالم**
**يصم أذنيه عندئذ**
**لا يصغي لصراخ الناس**
**ينادي حينئذ شالجيما عبثا**
**ماندي شير طلبا للمساعدة**
**لأنه لن يرد جوابا**
**كذلك يدعو تارا عبثا**
**اذا يستمر ماي ــ تارا في الصمت**
**عندئذ ينبعث من قلب الأرض**
**بطلا ايرليك ..**
**البطل كاران والبطل كيرى**
**وعلى ماي ــ تارا وماندي شير**
**يثور هذان البطلان ويقاتلان**
**ثم من دم ماى ــ تارا ...**
**تأخذ الأرض النار**
**وبهذه الطريقة يبلغ العالم نهايته**
**ذات يوم ..**

... كذلك يشير هولمبيرغ في فصله المتعلق بـ « دمار العالم » الى عدد من النبوءات الأخرى المتعلقة بالموضوع نفسه .

... من الواضح ، بالطبع ، أن الأدب التنبؤى المشار اليه للتو ، تم تأليفه بتأثير تعاليم بوذية . وهناك سبب للاعتقاد بأن النبوءة ذات المنشأ المحلي المجرد معروفة أيضا ويمكن أن تكون قد تطورت على نحو

رفيع رغم أنه لم تقع تحت ملاحظتي اية نصوص من هذا القبيل . مع ذلك يمكن دون شك ان تكون عقائد شامان الأتراك قد تأثرت بمقاييس مختلفة بالبوذية اضافة الى تأثرها بأديان متطورة في الجنوب كالمانوية مثلا ، على أن تأثير البوذية ما يزال أكثر بروزا في معتقدات وممارسات البوريات المجاورين والحقيقة ، انه من المحتمل ، من خلال الاتصال مع البوريات في فترات زمنية متنوعة ، ان يكون التأثير قد انتشر بين الأتراك وبشكل خاص بين أولئك الأتراك الذين يقطنون اليوم جبال آسيا الصغرى ، لقد أشرت للتو الى آثار أخرى للحضارات العظيمة لآسيا الجنوبية التي تبرز في فروع معينة من الأدب التركي ، ومسألة انتقالها ككل ذات أهمية كبيرة ، لكنني هنا لا استطيع أن افعل أكثر من لفت الانتبـاه اليهـا .

. . . مع ذلك ، وبالاجمال ، فان الأدلة المأخوذة من نصـوص الشعر والقصة التركيين تبين أن الشعوب التركية ليست فقيرة جدا في مجال الأدب التكهني كما يمكن أن يدل على ذلك قلة النصوص الفعلية المدونة ؛ وبعيداً عن النبوءة ، فان معظم أشكال الشعر التكهني تظهر في نصوص رغم أنها غالبا ما تظهر بصورة عرضية في الحكايات . ان ضآلة الاشارات الى الصيغ التكهنية والسحرية الأدبية المتقنة في السجلات التي دونها الرحالة تعزى دون شك الى التحريم الذي تعرض له الشامانيون لمدة طويلة وعملوا في ظله والذي اثر تأثيرا كبيرا في امكانية عرض فنون السحر والتكهن وتلاوة ما يرافقها من نصوص .



«٧»

# القصة والشعر الأثريان

## أدب التصوير والأقوال المأثورة

## الشعر والقصة المتعلقان بأفراد غير محددين

... بشكل عام ، ليس أدب التأمل الأثري متطورا تطوراً رفيعاً جدا لدى الشعوب التركية ، رغم أن أنواعا محددة منه تتواجد بوفرة . مثل هذا الشعر المتوفر يجسد التعليم التقليدي الأصلي ويتألف ، بجزئه الأعظم ، من فائمات تشكل لدى القرغيز ، كما هي عند هومر ، عنصر هاما في الشعر القصصي . مع ذلك ، يتألف الجزء الأعظم من الأدب الأثري من قصص ذات أصول نثرية ومن اساطير مهتمة بنشأة الكون ومادة تأملية ، الأول منه يسود بشكل رئيسي بين الشعوب التركية الغربية ، أما الثاني فبين الشعوب التركية الشرقية ، رغم أن هذا التصنيف ليس حصرا على أية حال ..

... لقد كتب فاليخانوف خلال منتصف القرن الأخير وهو يتحدث عن الأدب الأثري عند الشعوب أن وفرة التراث تشكل ارثا مميزا وهاما للسلالات البدوية في آسية الوسطى ، وقد حفظت هذا التراث باخلاص شديد ، القبائل الأقدم إما على شكل ذكريات أجداد وأساطير اصلية أو على شكل اغان خلدت فئة خاصة من الشعر المحلميين ، والعديد من الكلمات والعبارات المهجورة الآن تبرهن على قدمها .

...وفيما يتعلق بأهمية الانساب، يتابع الكاتب نفسه : «يشكل علم الأنساب وموروثاته القسم الأعظم اهمية من معارفهم الأسطورية، فعلاقة

قبيلة بقبيلة اخرى تعتمد على درجة الصلة المتواجدة بين الزعماء ، أو التفوق الوراثي لفرع آخر انما يحدده حق البكورة في الارث ، وتقاليد من هذا النوع هامة الى حد بعيد لكونها تقدم فكرة عن أصـــل الناس ونشأة المجتمع ، ومن قوائم الانساب عند الكازاخيين الأوزبيك ،والنوغاي يبدو واضحا انهم خليط من قبائل تركية ومغولية مختلفة تشكلت بعد زوال القبائل الذهبية والجاغاتية » .

... ان المعارف المختصة بالأصول والانساب كانت تراعى دون شك مراعاة شديدة بين التركمانيين والقوزاق والأتراك عموما فيذكر في القرن الأخير ان كل ولد قوزاقي حسن التربية يمكنه حتى ولو كان في السنة الثامنة من عمره أن يسرد أسماء أجداده لستة أجيال على الأقل ، وبما أن الأدب المكتوب كان نادرا ، فان الأنساب كانت ذات أهمية قصوى لكونها الضمانة الوحيدة لحقوق وألقاب الفرد . وليس مدهشا ان نعلم أن هذه الأنساب والمورثات العائلية والسلفية التي ترافقها ، وتشكل بلا أي شك نوعا من التعليق عليها كان يتم التعبير عنها غالبا بصيغة ادبية ثابتة ساعدت بشكل كبير في الحفاظ عليها .

... في النصوص الفعلية المتوفرة لنا ، تتواجد هذه المادة المختصة بالنسب والتي هي من هـــذا النوع بشكل عرضي فقط ، في القصص التاريخية والشعر القصصي ، لكنها أكثر شيوعا في القسم الاول . اذ تظهر أنساب مختصرة بشكل عرضي في الابيات الافتتاحية للقصائدالبطولية مثل ايرتوشتوك ، لكن من النادر ان يعدد اكثر من ثلاثة الى أربعة أجيال، تلعب العناصر الأثرية عند القوزاق والأتراك الغربيـــين دور كبيرا في العديد من الحوادث الموجزة التاريخية ونصف التاريخية التي تميز هذه المنطقة . وهكذا تضم نسخة البارابة لقصة ايرماك ، الفاتح الروسي لسيبيرية ، شيئا من التأمل لاسم المكان وفقرة موضحة تخبرنا بالحيلة التي تفوق فيها ايرماك على كوتشوم خان وفاز بأرض سيبيرية . وفي مستهل الحكاية ، يتم تأريخ زمني موجز للحكام اعتبارا من التوم ووصولا الى كونتسوم خان ، ان هذه المقدمات النسبية او ذات العلاقة بالسلالة

الحاكمة هي ميزة القوزاق أيضا ، والحقيقة ، يمكن القول عموما أن العناصر الكازاخية يركز عليها في مستهل وفي ختام الحكاية .

... بشكل رئيسي توجد العناصر التعليمية في الشعر القصصي عند القرغيز والقوزاق كما لاحظنا آنفا ، على شكل قوائم طويلة جدا وتظهر بشكل متكرر بحيث تكون ذات وجود مستقل دون شك وبمعزل عن القصائد والأغاني التي تظهر فيها فعليا ، تدعم هذا واقعة اخرى هي أن بعض القوائم بأبطال حاشية ماناس تتكرر عدة مرات في قصائد مختلفة وبسكل متماثل تقريبا .

... هذه القوائم البطولية كأنه يقدمها وبكل حرية المغنون القرغيز وقد وفرت الكثير من أسباب معرفتنا بالمجتمع البطولي ، كما أنها كانت تفيد ، كخلاصات معلوماتذاكرية ، بالنسبة الىالمغنيين البطوليين أنفسهم وكذلك الى جمهورهم . ففي قائمة الابطال الذين دعوا للمشاركة في ألعاب « بوك مورون » ، هناك ذكر للأمراء القادة في تلك الفترة مع تضمينات جغرافية دقيقة عن أماكن اقامتهم ، كذلك عددت القصيدة نفسها الخيول الأكثر شهرة المذكورة في القصص البطولية ، مع قائمة بالامراء المجاورين الذين يقول جاكيب باى ان تيمور خان قد زارهم بحثا عن زوجة لماناس ، وفيها شيء مشترك مع قصيدة الآنجلو ــ ساكسون ــ « الويدزيث » ، لكن بقدر أكبر من المنهجية . انها ، في ذلك الزمان ، مسح للسياسة والاثنوغرافيا للعالم كما هو معروف بالنسبة للقرغيز . التشابه الاقرب مع قصيدة « الويدزيث » ، هو قائمة تاراتشاش بالامراء البطوليين الذين تمت زيارتهم والتي تظهر ايضا في القصيدة القرغيزية « جولوى » .

هنا تضاف ايضا تفاصيل جغرافية واثنوغرافية بشكل متكرر . فبعد الاشارة الى كل شخص مهم تمت زيارته ، تذكر بشكل مختصر القصة البطولية التي يتميز بها وكذلك التسلية التي تلقتها في بيته أن القائمة التي تروى فيها هذه الويدزيث ( wideith ) التركية

أسفارها تحتل ثلاث صفحات ، وهناك قائمة ابطال نثرية ممتعة تظهر في القصة القوزاقية « خان شينتاي » يتم فيها تعداد عدة أبطال من قبل الشامانة « سينشي سارى كوس » في محاولتها لتحديد هوية البطل الذي تبحث عنه .

... كما ان النزعة المنتشرة في الآداب الاخرى والمتعلقة بالتفكير بأصول اسماء الأمكنة والأشكال الاخرى من تحليل معاني الألفاظ العامة شائعة ايضا هنا ، تضم القصيدة القصصية الكازاخية مقدارا كبيرا من التحليل العام لأسماء المكان وقد سبق وأشرنا الى أمثلة ظهرت في النسخة البارابية لقصة ايرماك القوزاقي ، اذ حتى بين الشعوب التركية في الشرق البعيد ، حيث العناصر الأثرية ككل أقل تطورا مما هي في الغرب ، فان النزعة نفسها ليست مجهولة تماما .

كذلك يظهر المزيد من الأمثلة في قصة الألتاي التي تدور حول « ساناغا وتشاغان ناراتان » وكمثال عن الاتيمولوجيا ( دراسة أصول الكلمات وتاريخها ) ، يمكن أن نشير الى أسطورة أصل القرغيز التي حكيت من قبل أربعين عذراء ، كذلك النزعة نفسها لتعليل الفاظ أسماء مكان وأسماء علم أخرى ملحوظة في أماكن اخرى وفي قصص ما كانت لتتميز من نواح أخرى بميزات أثرية .

... التفكير بأصل ، الأماكن والعادات لا يبدو أنه شائع ، لكن الأخير على الاقل ربما لم يكن مجهولا ، يقدم هولمبيرغ قصة ممتعة عن الشامان الأول وهي قصة كانت منتشرة بين البوريات في منطقة بحيرة بايكال ، أدب البوريات مماثل تماماً لأدب أتراك الألتاي وبشكل خاص في « المسائل المتعلقة بالدين » بحيث لا يمكن أن نشك بوجود تقاليد شامانية كهذه عند شعب الألتاي أيضا .

... أما التفكير القديم حول أصل العرق أو قبائل بعينها فشائع جدا . ترجع معظم الشعوب التركية بأصلها الى اتحاد كائن بشري

وحيوان ، ومن المحتمل أن تكون تأملات كهذه قديمة لانها تضم العديد من الكلمات التي يقال أنها مهجورة الآن ويقال لنا بوضوح أنها تعتبر غير لائقة لدى الجيل الحالي ، ففي القصة التي ذكرت للتو ، يرجع أصل القرغيز ، من خلال قطعة من التيمولوجيا الشائعة ، الى أربعين عذراء ( كيرزكيز ) ، هن خادمات عند ابنة خان من الخانات . ووفقا لاحدى نسخ القصة ، يعدن في أحد الأيام من نزهة طويلة ليجدن أن مخيمهن سلب ونهب ولم يبقى منه كائن واحد حي سوى كلب ، أصبح الجد الأعلى القرغيز ، تحكي نسخة اخرى للقصة بأن الاميرة وخادماتها حملن ، على عجائبي من رغوة بحيرة ما ، لهذا طردهن اقربائهن ، تم وجد الاميرة الجد الاعلى للقرغيز الذي اتخذها واحدة من زوجاته ، وفي هجاء شاع بين القرغيز ألفه فقيه من الفقهاء ، هناك ، العديد من التلميحات للاصل التقليدي للقرغيز والقوزاق ، فأصل الشعب الاول اجتماع أحداللصوص بامرأة متسولة وأصل الاخير يعود الى ذئب . نادرا ما تتواجد قصص من هذا النوع في الشعر ، رغم انها مستمدة على الاغلب من موروثات محلية ، كذلك هناك تأملات مشابهة منتشرة بوضوح بين شعوب السهب الاخرى ، كما يمكن ملاحظة ذلك في السجلات الصينية .

ثمة كمية هائلة من المواد المتاحة من اجل دراسة ادب التأمل القديم حول نظرية نشأة الكون والعلم الطبيعي عموما ، وقد جمعت هذه المادة وصنفت بكثير من العناية من قبل هولمبيرغ في مجموعة اساطيره السيبيرية التي أشرنا للقارىء فيها في عدد من أمثلة الشعر والقصص المرتبطة بالموضوع ، لكن يوجد بين الشعوب التركية ، التي وقعت تحت تأثير الاسلام أو البوذية أو المسيحية للعديد من القرون ، كثير من المواد المشكوك فيها طبعا ، واذا ما تحدثنا ، بشكل عام ، نرى ان من السهل ان تكون معتقدات وتقاليد تأثير ديني غريب كتلك الاديان قد القت أو حولت أدب التأمل المحلي ، كذلك فان تأثير التراث الغريب بين أتراك الالتاي والتسرين يصعب تتبعه ويعتقد عموما بأ نالمعتقدات التقليدية الوثنية بين هذه الشعوب قد حفظت بصيغة أقل زيفا . وهذا صحيح

الى حد بعيد ، مع ذلك ، يجب التذكير ان المعتقدات النسطورية والمانوية وخاصة الاخيرة قد أثرت دون شك على التفكير المحلي في الماضي بينما ماتزال البوذية ذات تأثير مستمر في التفكير الديني ، كما يمكن عزو كثير من الاساطير الى تأثير معتقدات اخرى سواء كان هذا التأثير مباشرا أو غير مباشر . ولاسباب واضحة فانه من الاكثر صعوبةبالنسبة لنا تتبع العناصر الدينية الاجنبية في الاساطير المحلية لهؤلاء الاتراك الشرقيين مما هو الامر عند جيرانهم الغربيين ؛ لكننا لا نستطيع الشك بتأثيرها الخارق ، لذا أعتقد أن من المحكمة اكثر ان نلامس ملامسة فقط أدب التأمل المحلي .

من المؤكد أن الشعر المحلي المتعلق بنشأة الكون والايمان بالاخرويات كان موجودا وأنه لعب دون شك ، دورا بالنسبة للشامانيين ، لكن شعرا كهذا ليس معروفا اليوم الا نادرا ، اذ يتضح من الامثلة التي ذكرها هولمبيرغ انه كان هناك اسطورة تتعلق بنشأة الكون موجودة بين الشعوب التركية تشابه بمفاهيمها الى حد كبير المفاهيم النرويجية الأولى حول «رماد يفدراسيل» و «الشجرة العالمية» و «نبع المصير» تلك التي عرفناها كلها في الاسطورة النرويجية ، من الوصف المتقن الذي نجده في الفصل الثامن غيلفا غنبنغ (Gilfaginning) وهي مفاهيم لا يمكنها الانتشار على النحو الذي انتشرت به من اتساع وعدم انقطاع عبر آلاف الاميال من سيبيرية الجنوبية او لم تكن قد انتقلت بصيغة فنية متقنة ، لقد احتفظ هولمبيرغ بقطعة من قصيدة لاتراك المينيوسينسك التي تصف هذه الشجرة العالمية بتعابير تذكر بالمفاهيم النرويجية القديمة المتعلقة ب « غلاسير » في « الايدا النثرية »

**مخترقة اثنتي عشرة سماء**
**على قمة جبل**
**شجرة بتولا في الاعماق الضبابية للهواء**
**ذهبية اوراق البتولا**

**ذهبي الحاؤهـا**
**في الارض عند أسفلها حوض**
**مليء بمـاء الحيـاة**
**وفي الحوض مغرفة ذهبية**

ولسوء الحظ لم استطع الحصول على بقية القصيدة لكن هولمبرغ يخبرنا انه ذكر المزيد ، فهذه « البتولا » يحرسها « التتاري العجوز » جد التتار الذي منحه هذا المركز الخالق نفسه .

. . . .عند الأتراك ، كما عند الشعوب الأخرى التي وقعت تحت تأثير حضارة ارفع ، غالبا ما نجد تأملات كهذه هي بمعظمها نثر لكنه نثر صبياني غير ناضج على غرار الحكاية الشعبية . والحقيقة أن قصصا مختصرة كهذه ، وبشكلها الحالي ، لا يمكن تمييزها عن ذلك النوع من الحكايات الشعبية ، مثال على ذلك ، يمكن لنا الاشارة الى القصة التي تحكي كيف أن ايرليك نجح ، عن طريق الحيلة ، في جعل الجنس البشري ملوثا بشكل ابدي مخيبا جميع جهود الكوداي الذي كان يسعى لغرس روح نقية فيه . كما ذكر هو لمبرغ عددا من الاشكال المتنوعة لهذه القصة من انحاء مختلفة من سيبيرية .

. . . . تعزو قصة أخرى من هذا النوع أصل النار الى يولغين نفسه الذي يقال إنه ضرب حجرين معا ، حجـرا أسود وآخـر أبيض وبذلك انطلقت شرارة من السماء فأشعلت النار في العشب . فيما تحكي احدى قصص الألتاي عن خلـق الكون ، فالأرض والصخور أيضا تؤخذ من الأرض التي كان يحملها منقارا طائرين كانا قد أرسلا من قبل الله ، احدهما أوزة بيضاء ، كذلك هناك قصص ذات صفة صبيانية مماثلة شائعة لدى أتراك الألتاى حول أصل الحياة البشرية واصل الشمس والقمر ، والأجرام السماوية الأخرى واصل المخلوقات الحية كالبعوضة مثلا . هذه القصص موجزة الى حد بعيد وربما تقدم ملخصات فقط عن قصص كانت شائعة فعلا .

مع ذلك ، وبالتأكيد ، توجد قصص أكثر طموحا حول الموضوعات الشعرية ذاتها . ويقدم رادلوف قصة متقنة منقولة عن الألتاي تتعلق بخلق العالم وهي رغم أن أصلها يضرب جذوره في دين أكثر تحضرا في العصور القديمة الا أنها عظيمة الأهمية بالنسبة لنا ، وذلك بسبب صيغة القصة المتطورة تطورا رفيعا . انها تحكي عن خلق العالم من قبل الله وعلاقاته مع ايرليك ، ماي ـ تير ، ماندي شير وجاكبارا ، وكذلك عن خلق وسقوط الانسان والتراجع النهائي لله بعد ترك العالم اقيادة جاكبارا وماندي ـ شير . تشترك القصة بأشياء كثيرة مع القصة الانجيلية للخلق والسقوط ، ولكنها تأثرت بالتأكيد بالبوذية كما تبين ذلك الأسماء وحدها . تروي هذه القصة التي يبلغ طولها أكثر من تسع صفحات بالأسلوب السردي المفصل الذي نربطه بشكل أولي بأدب التسلية . فالمحادثات تسجل بشكل كامل ويزداد التأثير باضافة العديد من التفاصيل التصويرية مثل صورة ماندى ـ شير وهو يصيد ، بالشبكة المصنوعة منزليا ومن قارب مصنوع منزليا ، السناجب كما تدور حوارات بين ايرليك والله مع احدى الأرواح .

.... اذ ذاك طلب ايرليك من الله أرضا . « لقد دمرت سمائي ، والآن لا أملك أية أرض ، أعطني قليلاً من الأرض » قال « لا ، لن أعطيك أي أرض » قال الله « كن عادلاً وأعطني اكرا واحدا من الأرض » قال ايرليك « لالن أعطيك أرضا على الاطلاق » قال الله « أعطني خمسة أطوال من الأرض » قال ايرليك ، لكن الله لم يعطه حتى خمسة أطوال من الأرض » . عند ذلك ضرب ايرليك العصا التي كانت في يده داخل الأرض وقال « أي ربي ، فقط أعطني من الأرض بمقدار البقعة التي تغطيها هذه العصا » ضحك الله وقال : « خذ من الأرض بمقدار ما تحت هذه العصا » .

.... وبالرغم من أن الهدف المزعوم لهذه القصة هو الاستدلال على وجود الأشياء المخلوقة ووجود الخطيئة في العالم وكذلك تعليم الانسان

علاقاته مع الإله وممثليه ، فان الاسلوب قد جاء على نحو محكم جدا وعلى غرار القصة السردية ، ربما ليجعل حتى القصص التي تتعلق بالآلهة تحكى أيضا لغايات التسلية بالرغم من أن النصوص الفعلية مفقودة كما رأينا . كذلك هناك عدد من قصص الخلق مشابهة للقصة التي وصفت آنفا لكنها تحكى بشكل أقل شمولية في فصل « أصل الأرض » في « الأساطير السيبيرية » لهولمبيرغ .

.... مع ذلك فان تعاليم أكثر اتقانا تتعلق بنشأة الكون والآلهة ، اضافة الى الكون المادي عموما ، كانت شائعة في الماضي أكثر مما يمكن للمرء الاستنتاج من القصص التي أشرت اليها آنفا ، ومن المحتمل أنه كان هنالك أيضا أنساب للآلهة ، فقد سمع سيروسزيوسكي شامانا ياكوتيا يتضرع للآلهة والأرواح بالاسم ويضيف أن كلا من هذه الآلهة والأرواح لها ألقابها النسبية وأنسابها التشخصية التي يجب أن تذكر . والمعلومات التي حصل عليها رادلوف من شعوب الألتاي توضح أن هناك آلهة منظمة ومبدأ للكون الروحي نبحث عنه عبثا في القصص والحوادث التي أشير اليها .

.... ووفقا لما يقوله رادلوف ، فقد استطاع الحصول على التعاليم الأصلية المتعلقة بهذه الموضوعات من الشامانيين بشكل رئيسي ، وقد وضعها ضمن فصل « التلميحات في سلسلة كاملة من الأساطير ، القصص البطولية ، الحكايات الشعبية ، القصص ، الأغاني » .

مع ذلك ، انها لحقيقة جديرة بالملاحظة أننا لا نجد في النصوص الفعلية التي نشرها رادلوف قصائد منظومة بشكل أساسي عن نشأة الكون أو الميثولوجيا ، فيما نجد بضع قصص لا يمكن ارجاع محتوياتها بشكل مؤكد الى مصادر بوذية أو مانوية أو مسيحية . وهذا قلما يدهش نظرا الى الاجراءات الصارمة التي اتخذها الروس في الماضي لاخماد الشامانية والنشاطات التبشيرية لما يمكن أن نصطلح عليه باسم الأديان

المتحضرة ، ان اعادة تركيب رادلوف للتأملات الدينية والفلسفية التركية تعتمد ، كما هي الحال ، على التلميحات الأدبية ( الشفوية ) ومن المحتمل أن تكون أقرب الى اعادة تقديم المعتقدات الدينية المبكرة أكثر من الألفاظ الأكثر مباشرة للشامانيين اليوم ، وتمكننا من رؤية الغني الشديد للتراث الميثولوجي والكزمولوجي الذي كان شائعا عند الشعوب التركية حتى الأزمنة الحديثة .

.... هنا ، يمكن أن نلاحظ أن معظم المواضيع التي وجدناها في أماكن أخرى ، كموضوعات التأمل القديم أو الأقوال المأثورة ، قد قدمت في التراث التركي الشفوي أيضا ، رغم أنه ، ولأسباب ما ، يمكن وجود استثناءات بين الشعوب البدوية وشبه البدوية عند القاء نظرة على التأملات المتعلقة بأصل الأماكن والأبنية ، لكن رغم أن معظم الموضوعات قد قدمت فلا يمكن الادعاء بأن الأدب التركي ككل غني بالمعرفة القديمة. العكس هو الصحيح بالحقيقة ، علاوة على ذلك ، فان أشكال المعرفة القديمة التي تطورت بشكل أكثر رفعة ليست خالية من التأثير الأجنبي عموما ، كما أن معرفة الأنساب والتقاليد التاريخية لدى القوزاق ولدى الأتراك الغربيين والشماليين أو عند التركمانيين قد قامت دون شك ، والى حد بعيد ، بفضل الفقهاء المسلمين . كذلك فان التأملات الكونية ( الكوزمولوجية ) وأساطير قبائل الألتاي والتيليوت تدين بالكثير دون شك الى التعاليم البوذية ، ربما من خلال البوريات في البايكال ، لكن ليس من السهل تحديد عمق التأثير الأجنبي والى أي حد حل محل التأملات والموروثات المحلية . ورغم أنه ليس محتملا أن يكون الشعوب البدوية اهتمام قوي بالتاريخ المحلي والعصور القديمة لكن أن يكون للبدو أساليب محلية مجردة يلجؤون اليها لتصنيف معرفتهم فهو أمر واضح تماما من وفرة القوائم البطولية . في حين أن الشعر القصصي اللابطولي الذي هو كنز من المعلومات بالنسبة للأساطير الوثنية القديمة لم يتأثر الا قليلا على ما يبدو بالتعاليم الدينية الأجنبية وذلك على الأقل في الأزمنة الحديثة .

أما أدب المانورات فشائع بصيغة كل من الأمثال الفردية والمسلسلات المتعاقبـــة .

وأضخم مجموعة من الأمثال تعرفت بها إنما تم الحصول عليها من قبل رادلوف في الألتاي ، رغم أن أمثالا قد ذكرت أيضا عن القرغيز ، وجميعها تقريبا مؤلف بصيغة شعرية والعدد الأكبر منها يتألف من بيتين المعنى فيهما متوازن والبيت الثاني فيهما أحيانا أكثر فعالية قليلا من البيت الأول ، مثال :

**من يكرم زعيما سيكون هو نفسه زعيما**

**ومن يكـــرم غنيا سيكون هو نفسه غنيا**

.... انها عادة سائدة لدى الشعوب التركية والتركمانية ان تقدم هذه الملاحظات العامة على شكل مزدوجات شعرية تنقل البيانات المتوازنة ضمن المحادثات العادية . حادثة ممتعة دونها فاليخانوف ، الذي لم يدرك على نحو واضح تلك العادة والذي كان في احدى المناسبات خلال اقامته بين أتراك الألتاي ، قد انقاد للاستنتاج بأن مضيفه كان مجنونا لأنه كان يصوغ حديثه على شكل مزدوجات شعرية خفيـــة المعنى . والحقيقة ، ان الزعيم على ما يبدو كان يسلي ضيفه فقط بنوع مهذب من الحديث واكثر رسمية مما كان متآلفا معه ، مزدوجـــات شعرية متوازنة كهذه تمتد في بعض الأحيان لتصبح رباعيات وتقدم بتشكل مكرر في القصائد والقصص على شكل خطابات رسمية . ففي القصائد الآبكانية وأماكن أخرى ، تكون الصيغة العادية للسؤال عن اسم شخص هي :

**لكل وحش بري شعر**

**لكل شـــخص اســـم**

**فمـــاذا تـــدعـــى ؟ ..**

.... ويقال أن البطل التركماني كوروغلو كان ، عادة ، يتابع حديثه بمزدوجات شعرية كهذه ذات مضمون عام محض . وهكذا ، عندما يدعو بولي ــ بيغ أحد أفراد حاشيته لتأييده وتأييد رجاله يجيب كوروغلو :

« لقد حضرت بعض الأشعار الى ذهني ، فاصغِ » ، « من ليس لديه شيء يتحدث عنه ، فالأفضل له أن يبقى صامتا ، خير لك أن ترفض خبز الشرير وملحه ، من أن تأكله » .

.... وعندما يسأل بولي ــ بيغ ، كجواب على كلامه ، فيما اذا كان كوروغلو معارضا للمصالحة يكون الجواب المقطع الشعري التالي : أنا دائما أكرر الأمر نفسه .

البساتين تطرد الأوراق الذابلة التي لا تتمكن من البقاء زمنا أطول على الأشجار وخير لك أن تكون غير مبال بعابثة متقلبة من أن تحبها » .

.... وهكذا لا تنجح التوسلات الأخرى لبولي ــ بيغ ، غير المحظوظ الا في استثارة سلسلات أكبر من ارتجالات كهذه .

.... مقاطع شعرية كهذه هي عادة ذات سمة عامة ، لكن يجب أن لا يفترض بأنها جميعا أمثال . لقد أورد رادلوف عددا هائلا من الأمثلة لتوضيح البحر الذي كان ينظم عليه الشعر الارتجالى ، وهذه الأمثلة ، اضافة الى تلك التي تنسب الى كوروغلو ، تختلف ، من حيث الصيغة والمادة ، عن الأمثلة العديدة التي ذكرهــا رادلوف عن الألتاي ، ومن الواضح أن الشعر الارتجالي الذي قدم نقلاً عن القرغيز والتركمانيين يتألف بشكل كبير من أقوال مأثورة وعندما تكرر هذه بشكل فردي تكون لجميع الأهداف والمقاصد أمثالا . كما أن من الممتع أن نلاحظ ، عند الأتراك ، ومن المحتمل عند التركمانيين وكذلك عند الشعوب الأخرى التي درست أمثالها ، أن نسبة كبيرة منها تتعلق بملاحظات حول الطبيعة وعلوم الطبيعة .

.... هناك قصيدتا منقولتان عن أتراك الكيسيل من مجموعة الآبكان تتألفان من مقاطع شعرية كهذه تتضمن ملاحظات عامة تكون فيها الملاحظة الثانية نوعا من التعليم الأخلاقي المستمد من الملاحظة الأولى ، مثال على ذلك :

**ان لم تتساقط قرون الوعل**

**تصل الى السماء ..**

**ان لم يمت الرجال**

**لا تبنى الأرض .**

وفي أولى هـذه القصائد تقلب الأقـوال المأثورة بصياغتها على شكل سؤال .

.... وغالبا ما تدمج هذه التعابير المأثورة لتشكل سلسلة ، يمكن لنا الاستشهاد بأغنية منقولة عن أتراك التوبوك تتألف من الأقوال المأثورة عن الطبيعة :

**يعرف الديك متى يطلع النهار**

**يعرف الوقواق متى تشرق الشمس**

**يعرف المسافر القريب والبعيد**

**ومن يتذوق يعرف المنكه من عديم النكهة**

**ومن يعش بين الناس يعرف مزايا الناس**

.... تظهر عند القوزاق أيضا قصائد متعددة موجزة تتألف من سلسلة من التعابير المأثورة ، يهتم بعضها بملاحظـات حـول الطيور والحيوانات وعالم الطبيعة عموما بينما تهتم قصائد أخـرى بالسلوك والتصرف الاجتماعي .

هذه السلسلات المأثورة كانت شائعة جدا عند أتراك استراخان ويقال أنها كانت سائدة أيضا عند الأتراك من الأورال وحتى كوما .

جميع النماذج التي اطلعت عليها تتضمنها مجموعة تشودزكو وأعتا أنها قديمة وهي : كقاعدة ، نوع من التعاليم الشخصية تتدرج ه الملاحظات العامة وحتى الوعظ الأخلاقي الخفي . هنا يمكن أن نشير ا الأرقام ٧٢٥ : ٩ ، ١٣ ، من مجموعته وكمثال نستشهد بالرقم ٩ .

.... « الصقر هو أكثر الطيور سرعة لكنه لا يطير خلف الاوزة بعد أن يكون قد تجاوز العصفور الدوري ، اقذف عصا رفيعة بقوة أكب من قذف سهم ، فهي لن تثقب ترسا ، ليس هناك طائر أعظم من النس العظيم لكن أكثرها حظا قد يضيع فريسته في بعض الأحيان . عند يصاحب رجل فاضل أناسا فاسدين سيعملون على الاساءة والكيد وعندما يصادف رجل كهذا سوء الحظ ، وبالرغم من أنهم ينطلقون ملاحقته ، فانهم لن يدركوه » .

وليس من النادر أن تكون هذه القصائد الآبكانية تعليمية بشكل صريح ومباشر .

« أيتها التلة ، أيتها التلة المعتبة ! لم لا تتحولين الى تلة قاحل عندما تحفر الثعالب وأبناء آوى على قمتك أوكارها وتقذف رملك عاليا ؟ » .

أيها الحصان ، أيها الحصان العالي القوائم ! ، ألن تموت عندم تترك سيدك ماشيا في السهوب ؟ ..

أيها الانسان ! أيها الانسان الأناني ! ألن تموت عندما تصبح ثيابك الذهبية المطرزة متقلة بالمعادن الثمينة بحيث لا تعود تنطوي حولك ؟ .

ابق الى الأبد الرجل النهم ، فأنت لن تساعد الفقــراء أبداً ! »
ومرة أخرى : عندما تختار لنفسك واسطة نقل ، اختر الجمل فذلك الحيوان يقطع أربعين من الجبال ولا يتعب . عندما ترغب في أن تتزود بالحليب ، اختر فرسا ، فذلك الحيوان لن يتوقف عن الحليب حتى في اشد درجات الصقيع .

عندما تكون على وشك اتخاذ زوجة اختر فتاة جميلة ، فمن يرفض أن يتزوج أرملة جميلة حين تنوح على فقدانك ؟ » .

في بعض الأحيان تترافق الملاحظات العامة بالنصيحة والتحذير أو بالوصف ، وهناك مثال ممتع منقول عن القوزاق يقدم لنا المضار الناتجة عن الاختيار غير الحكيم في اتخاذ زوجة ، ومن القبائل نفسها نجد قصيدة بطول معتبر تقدم فيها النصيحة لعروس شابة ، يمكن مقارنة هــذه القصائد مع قصائد نصح مشابهــة في الأدب الروســي والآنجلو ــ ساكسوني ، كما انه من الممتع مقارنة العادة السامودية التي وصفتها تشابليكا حيث يقال ان أم الزوج تقدم النصيحة على شكل أقوال مأثورة لزوجة ابنها ، كذلك تشير شواهد في قصائد مجموعة الأبكان أيضا الى قصائد نصح تتلى من قبل رجال ونساء اكبر سنا على مسامع أبطال شبان منطلقين في رحلة ، ففي القصيدة الكيسيلية يقدم عم البطل في حفلة التسمية ، التحذير والنصيحة لابن أخيه مرفقة ببركته وغالبا ما تصاغ المادة الوصفية والمأثورة على شكل قائمة فهناك قائمة من عشرة شرور ، الانسان عرضة لها تظهر في قصيدة من قصائد الشعوب التركية الشمالية في حين تبين ميزات البطل في سبع مراحل من حياته في القصة القوزاقية ايرتارغين وذلك بصيغة قصيدة مدحية طويلة موجهة من قبل عذراء الى هوسشاك المسن ، ان الشكل الذي توصف به الخصائص المميزة لرجل في مراحل مختلفة من حياته بالتفصيل مماثل لشكل قصيدة سواون حول الأجيال السبعة للانسان ، على أن الميل الى الأوصاف العامة ليس محصورا بهذا الشاهد ، وعلى الرغم

من أن هناك قصيدة قوزاقية تدور حول الكيفية التي ينوح بها الكالمو
على أرضه تتألف بمعظمها من النواحي ومكتوبة بضمير « الأنا » إلا
فيها وصفا دقيقا لأرض الكالموكي الجبلية وللحياة التي يعيشها هذ
مع ذلك يمكن بهذا الانشاء أن يكون تقليدا واعيا لأسلوب أجنبي لا
على شاكلة الشعر الغنائي المغولي تماما .

من بين أكثر القصائد الوصفية التي صادفتها اتقانا ، تلك تعا
ميزات الحصان المثالي والتي تعزى الى البطل التركماني كوروغلو
ومن الممكن أن يكون هو ناظمها فعلاً . انها أوصاف عامة لكن هدف
بالتأكيد تعليمي فهي تتضمن معلومات كثيرة من النوع العملي المف
بالملاحظة الذكية والمعرفة الخبيرة .

« اصغ الي » يصيح بطل أولى هذه السلسلات بالسلطان مر
« وتعلم العلامات التي يمكن بها معرفة الحصان ذى السلالة النبلية »

بعدئذ يرتجل البطل الوصف الذي يقال انه دقيق جدا وجاز
جدا بحيث أن خبراء الخيول في ايران يعودون اليه اليوم في نقاشاته
حول ميزات خيولهم السباقية كما انتشرت عدة قصائد شخصية مشابه
ضمن سلسلة كوروغلو .

.... كذلك كانت الالغاز شائعة عند الأتراك وخاصة عند شعوب
الياكوت ومنطقة الالتاي . والأمثلة التي وقعت عليها هي ، بشكل رئيسي
وليس على وجـه الحصر ، موجودة على شكل سلسلات متعاقبـة من
الألغاز ، والحقيقة ، يقع في التراث الأدبي الشائع في النرويج وأماكن
أخرى ، على شخصين يسأل واحدهما الآخر سلسلة من الألغاز ـ هي في
الواقع منافسة ألغاز ـ وهذا موضوع شائع عند أتراك الألتاي والتيليوت
منافسات كهذه ذات طبيعة جدية ، عموما ، وفي بعض الأحيان عدائيـ
تحديداً . مع ذلك ، فهي شكل مفضل للتسليـة أيضا عند التجمعات
البترية خاصة عند الياكوت ، تجري هذه المنافسات عموما بين الفتيات

والشبان ، فرقة ، مؤلفة من الفتيات بشكل كامل تسعى للتغلب على خصومها ، زمرة من الشبان أو العكس بالعكس من خلال الالغاز أو الأشعار المرتجلة التعسفية ، فاذا لم يستطع ذلك الشاب أو تلك الفتاة الاجابة على اللغز أو اكمال مقطع شعري أو لازمة اعتباطية يتوجب عليه أو عليها دفع غرامة ، ويقال أن النساء بشكل خاص كنا بارعات في هذه المنافسات .

....وبالرغم من أن منافسات كتلك هي ارتجالية بالضرورة الا أنه يقال أن أفضل نوعياتها يبقى في ذاكرة العامة ويعبر من أحد أطراف السهب الى طرفه الآخر ، يورد رادلوف عن القوزاق مثالا ممتعا عن منافسة شعرية مشهورة كهذه يقبض فيها على رجل وهو يسرق حصانا فيقيد ويؤخذ الى خيمة الخان ويسمح له بالدخول في منافسة شعرية مع ابنته . تتخذ المنافسة شكل حوار تعسفي وتخدم بوضوح كنوع من شعر دق ـ العنق أو المحاكمة ـ بالتعذيب لاكتشاف فيما اذا كان الرجل شخصا مثقفا ذا منشأ حسن ومنزلة اجتماعية رفيعة أو لا ، في هذه الحالة يخرج الرجل منتصرا ومن الواضح هنا وفي أماكن أخرى أنه في هذه الحوارات التعسفية لا يكون أي فريق مستعدا لتوفير مشاعر خصمه أو مراعاتها .

.... وغالبا ما تجري منافسات الألغاز بين حكيمين وأيضا بين حكيم وشخص عادي . وصف لمنافسة كهذه يظهر في قصة الألتاي « الأميران » وقد ذكرناها من قبل كما أشرنا في حينه الى أن من المحتمل أن يكون هناك في القصة اشارة لمنافسة بين حكيم سماوي وآخر أرضي رغم أن المعالجة فكاهية غالبا ، كما تمت الاشارة الى قصة آك كوبوك التي تظهر في نسخ متعددة والتي تشير أيضا الى منافسات متنوعة للقوة العقلانية والسحر العملي بين البطل نفسه وآخرين ، ومن بينهم اخوة، قائمة على حجج عقلانية وتكهنية مشابهة ، تشكل المباريات بالألغاز جزءا هاما من هذه المنافسات ، ففي قصة « الأميران » وقصة التيليوت،

« آك كوبوك » تقدم جميع الألغاز على التتالي ، وهكذا . تعطى الأجوبة أيضا في سلسلة تشبه بدقة الأشعار المأثورة الآنجلو ــ ساكسونية كما هي الحال أيضا في بعض الألغاز عند النرويج والروس الأوائل التي غالبا ما تكون على شكل سلسلات طويلة : أولا الألغاز ومن ثم الأجوبة ، لكن في نسخة الكورداك « آك كوبوك » تتم الاجابة على كل لغز قبل أن يسأل اللغز الذي يليه رغم أن العديد من الألغاز في هذه السلسلة ذات شبه وثيق بتلك التى نجدها في نسخة التيليوت .

.... كذلك تكون مقدرة الاجابة على الألغاز في القصص التركية اختبارا غالبا ما يجري على الخاطب الذي يطلب يد سيدة للزواج ، مثال عن « الأختبار الذكي » هذا يظهر في القصة الموجزة المنقولة عن الألتاي « لغز والد العروس » . ويمكن لي أن أذكر أيضا قصة قصيرة منقولة عن الأتراك الكازاخيين تقدم فيها الأميرة على أنها رافضة للعديد من الخطاب وأنها لا توافق على الزواج الا من البطل الذي يجيب بنجاح على سلسلة من الألغاز .

في هذه السلسلة ، كما في أمثلة الألتاي ، تسأل جميع الألغاز على التتالي ، وتكون الأجوبة أيضا متعاقبة تنتمي جميعها تقريبا الى تلك الفئة من الألغاز التي تتألف من توضيح صور الاسلوب الشعري وجميع تلك الاستفسارات أو الألغاز تقريبا تتعلق بالحيوانات أو بالميزات الطبيعية للسهب .

.. كذلك يلاحظ من الأمثلة المذكورة ان المباريات بالألغاز تشكل نوعا من المحاكمة التي إما أن تكون بديلة عن الصراع العسكري أو عن المحاكمة الشرعية من قبل القضاة أو اختبارا للذكاء والثقافة ومن الممكن أن تكون قصص مباريات كتلك تعكس ، معيار من المعايير ، العادة الحقيقية التي كانت منتشرة في فترة معينة في السهب ، فلقد سئل رادلوف حول النجوم والسموات من قبل موظف بين اتراك الشيرن في

سلسلة من الأسئلة بمقدار ماسئل آك كوبوك من قبل رسول كيدان خان عندما سعى « كيدان خان » لتجنب المعركة مع منافسه القوي واستبدلها بعباراة في الحكمة والمعرفة .

لكن لايمكن للتشابه ان يؤكد بالطبع حيث يمكن ان تكون مثل تلك الاسئلة طبيعية من موظف محلي ذكي لعضو مستنير وذي ثقافة رفيعة .

.. لكن بعيدا عن تشابه الشكل الذي يمكن ان يكون مع ذلك عرضيا ، فان تشابه الأسئلة الحقيقية الموضوعة من قبل الموظف مع الألغاز تهتم بشكل رئيسي ، شأنها شأن الغاز البلدان الأخرى ، بعلم الطبيعة وبشكل أكثر خصوصية بتلك الظواهر المتصلة بالسماء والطقس؛ لذلك وعلى العموم ، يدعم دليل الألغاز التركية الاعتقاد الذي انقدنا اليه من خلال فحصنا للألغاز في البلدان الاخرى ، بأن السؤال والجواب حول الالغاز ينظر اليه بشكل تقليدي كمحاكمة تطبق على أناس ذوي حجج عقلانية ، باعتبارها نوعا من اختبار للثقافة بشكل عام وللبراعة في العلم الطبيعي ولغة الشعر بشكل خاص ، رغم انها اصبحت تعتبر في الأزمنة الحديثة ، والى حد كبير ، مسألة تسلية اجتماعية وقد وجدنا أدلة اكثر وذات سمات لدى الشعوب الأمية الأخرى وفي مرحلة تطورمشابهة.

... مع ذلك ، من المهم التذكر بأن انتشار قصص المباريات اللغزية عند الأتراك والياكوت لايعني بالضرورة ان العادة متأصلة في هذا الجزء من العالم ، دليل مباريات كهذه منتشر جدا وقديم . وقد رأينا ظهور سلسلات من الألغاز في النرويج القديمة وفي روسيا الحديثة ، سلسلات تشبه بشكل محكم تلك التي أخذناها لتونا بعين الاعتبار من حيث الصيغة والموضوعات المعالجة وانها كانت ترتبط في روسيا بعادات الزواج. كما يمكن ان يذكر هنا انه في « لداخا » الحديثة على الطرف الغربي التيبت يقال أن سلسلات الالغاز تشكل جزءا متنوعا من الطقوس الاجتماعية فيحفلات الزواج وتتألف بشكل كبير من تلاوة لأسماء الآلهة وحقائق تتعلق بالجغرافيا والعلم الطبيعي البدائي . تقدم الغاز كتلك لفرقة

العريس عند وصولها الى بيت العروس لاكتشاف فيما اذا كانوا أشخاصا مثقفين ومن عائلة طيبة أم لا وتطرح كل من الأسئلة والأجوبة شعرية وتشكل ما يمكن ان نسميه بالحقيقة مزيجا من مباراة شعرية ولغزية .

القصة والشعر القصصي وكذلك الشعر الذي يجسد أحاديث المناسبات كلها تتعلق بأناس غير معروفين ويبدو أنها تشترك بأشياء كثيرة مع الشعر اليوغسلافي بجميع القصائد تقريباً خصائص الأسلوب الذي رأينا أنه ينتمي للشعر القصصي البطولي وجميعها تقريباً قصص مغامرات .

في بعض الأحيان نجد شبها بينها وبين قصص القرغيز وفي أحيان أخرى قصص اتراك الآبكان . وقد سجل على نحو خاص عدد من قصائد الألتاي تشبه كل الشبه قصائد أتراك الآبكان جميعها تحكي عن أبطال يظهرون فقط في قصائد مفردة ومعظم الأبطال اما ان يكونوا فقراء أو ايتاما لا أصدقاء لهم او يبدون دون اي شك متشبهين بهيئة الأتباع أو ملحقين بأسرة ذات اعتبار ومكانة . من هذه الناحية يكون تشابههم مع الحكايات الشعرية قريبا جدا .

... وتوضيحا لقصائد هذا النوع ، يمكن لنا ان نشير الى نصين دونهما تشودزكو عن الشعوب التركية في أسترخان يقدم فيهما محارب ينوح على قدره بينما هو على وشك الموت ، تشبه هذه القصائد تماماً التولغاوس البطولية او النواحات التي سبق وذكرتها ، وليس لدينا اي شك بأنها اما ان تكون من تأليف شخص مابعد موت البطل او ربما مجرد ممارسات في النظم من هذا النوع اذ لاتذكر فيها اية أسماء .

البيت الأول من الأغنية الثانية يبدأ هكذا :

**فرسي الكميت كان مولعا بغنائي التولغاس وأنا امتطيه .**

مما يبين أن هذا الصنف من النظم كان قيد الممارسة على نطاق واسع .

... ان الشعر من هذه الفئة ليس حميمياً وشخصيا جداً في اسلوبه . ورادلوف يذكر اربعة امثلة يتألف كل منها من اثنتين الى اربع مقطوعات شعرية كلها منقولة عن الشعوب التركية الشمالية ،تدعي واحدة منهما انها من نظم منفي في ارض غريبة متشوق لوطنه .الموضوع شائع ، كما يذكر رادلوف ثلاثة امثلة عن أتراك الفولغا ، يخبرنا انه عند هؤلاء الناس تعد هذه الأمثلة أحد الأشكال المفضلة من حيث انها مؤلفة بمعظمها للتعبير عن احزان المجندين الالزاميين المكرهين على الخدمة في الجيش الروسي ، وعن الكازاخيين ، لدينا قصيدة مؤلفة من ثلاثة وخمسين بيتا سبق وأشرت اليها وفيها يصف كالوكي لا اسم له جباله الأصلية وينوح على نفيه الى ارض بعيدة ومن المحتمل ان يكون هذا النوع ذا أصل منغولي .

... يتألف الجزء الأعظم من شعر المناسبات في مجموعات رادلوف من مقاطع شعرية ورباعيات مرتجلة وهذه شائعة خاصة عند أتراك الألتاي ، انها ، عامة ، ذات صفة تأملية ، وتتألف بشكل كبير من تعابير متوازية تتضمن العبارة الأولى الحديث المجازي المتعلق غالبا جداً بالطبيعة المادية اما الثانية فتتضمن التفسير الأدبي وغالبا ماتكون قصائد هذا النوع شبيهة الأسلوب بالأقوال المأثورة رغم انها تروى بضمير المتكلم ( الأنا ) .

.... شعر الحب عام وشائع دون شك ، ويشكل عند الشعوب التركية مبتدأ هاما في شعر الطقوس الاجتماعية . اذ يخبرنا فامبيري أنها تسلية شائعة عند القرغيز الشبان ، أن يقف الرجال والفتيات في دوائر نصفية يقابل أحدهما الآخر ويرتجلون قصائد الحب . يدون رادلوف عددا من قصائد الحب عن الشعوب التركية الشمالية لكن يمكن الشك بوجود تأثير أجنبي في هذه الأمثلة الخاصة .

.... أما الشعر الاحتفالي فيقدم بشكل رئيسي على شكل شعر رثائي هو كالشعر القصصي بطولي الأسلوب وذلك على الأقل في الأمثلة

القليلة التي حصلت عليها ، شعر كهذا تنظمه عموما النساء الا عندم
استئجار مغن محترف كمثال على ذلك يمكن لي الاشارة الى نواح م
من شعوب الألتاي التركية ذكره رادلوف ، كما دون أيضا أغنية م
عن أتراك التوبول ومن الغريب تماما أن الاسلوب البطولي ليس بار
هذه القصيدة بل يشبه اسلوبها أسلوب الأقوال المأثورة الذي يتطابق
قصائد « المباريات » ذات المقطوعات الشعرية . أغاني الزفاف منت
جدا ، ويقدم لنا رادلوف أغنية عريس من الشعوب التركية الشـ
وأغنية أخرى من القبيلة نفسها ألفتا للغناء في حفلة زفاف . في كل
النوع من الأدب تكون العاطفة تقليدية مألوفة .

.... القسم الرسمي من احتفالات الزفاف يجري في كل
على ما يبدو وبشكل كامل تماما ، بالشعر الارتجالي ، يطلعنا فامب
أنه بين أتراك سيبيرية وبشكل عام في اليوم الأول للزفاف يرقص الشـ
على شكل حلقات ويغنون على شكل كورس .

في اليوم الثاني يقدم العريس والعروس الى أقربائهما ثم يتقدم
أصدقاؤهما الحميمون وهم يرقصون أمامهما ويحتفلون بسعادة العر
المستقبلية بينما يغنون العروس : « أنت تتزوجين رجلا اختاره
والدك وتذهبين معه الآن على مزلجة جميلة ، لا تكوني مشوقة للعـ
الى الوطن ، دبري نفسك بشكل جيد في عائلة زوجك وعيشي في
واطمئني . »

.... كذلك يذكر فامبيري ثلاث مقطوعات شعرية من محادثة
شعرية استمرت من بداية الحفلة التي تجري عندما يبلغ شـاب
الرشد فيقوم أولا بتقديم طلب رسمي يخطب به لنفسه .

.... هذه الأغنيات والأغنيات الزفافية الأخرى تغنى على ما يبـ
من قبل العريس والعروس ومن قبل أصدقائهما وتشكل جزءا
الطقوس الاحتفالية الثابتة في الأعراس التركية ، تماما كما هي عنـ

الفلاحين الروس ، كما أن أغاني الزفاف عند الآبكان والكازاخيين وربما الاحتفال الزفافي أيضا يختلف من واحد الى آخر بشكل ملحوظ ومع ذلك فمعلوماتنا بخصوص ترتيب وطريقة الالقاءات غير واضحة ، كذلك عند السعوب التركية في الألتاي تغنى اغنيات أيضا في مراحل منظمة في حفلات الخطبة والزفاف ويقدم لنا رادلوف مخططا ممتعا عن الأحداث الكاملة ويذكر أيضا أغنية غناها صانع الزيجات عند أول وصول الى بيت العروس المستقبلية ، تغنى من قبل العريس بينما هو يتقدم الى البيت في مرحلة لاحقة للأحداث ويعطي ، مثالا متقنا عن البركات التي يمنحها للعروس والد عريسها .

.... تسود عادات منسابهة عند القوزاق حيث يجري طقس متقن يشبه الطقس الروسي بشكل دقيق جدا في شكلانيته وفي تشابه الكل مع الدراما الشعائرية ومن المحتمل أن لا يكون الاثنان مستقلين واحدهما عن عن الآخر . يقدم رادلوف وصفا ممتعا ونصوصا عديدة من أغاني الزفاف الحقيقية اذ غالبا ما ينشغل في مناسبات كهذه مغن محترف لنظمه المدح الارتجالي ومع ذلك ، يستبعد هذا على أية حال المباراة الغنائية التي هي كما رأينا المرافقة المفضلة لحفلات الزفاف التركية . في مرحلة لاحقة للأحداث ، يتجمع الضيوف داخل الخيمة ، الفتيات والنساء الشابات في جانب والشبان الخاطبون في الجانب الآخر . بعدئذ يتنافس هؤلاء الشبان مع الفتيات في الارتجال وأي فرد يرفض القيام لذلك أو يكون غير قادر على الاجابة تسخر منه النساء وتعامله بخشونة ودون شفقة . عند وصول الزوجة الشابة الى خيمة حميها تجلس الى يسار الباب فيغنى لها أقرباؤها كما يلي :

**مجدي والد زوجك**

**انه والدك**

**مجدي والدة زوجك**

## انهـا والدتـك

## لا تكوني سريعة الغضب ... الخ

لقد سـبق وذكرنا أن الألغاز تشـكل جـزءا هاما من الطقـوس الاجتماعية للأعراس التركية وأن مبـاراة الألغاز ترتبط ارتباطا وثيقا بمباراة الغناء التي كانت سائدة أيضا في الأعراس والاحتفالات الأخرى ويقال أن القرغيز كانوا متفوقين في هذا النوع من الشعر .

تتخذ المجموعات المغنية موقعها عموما في أنصاف دوائر من الشباب والفتيات وعندما يختـار واحد من المجموعـة السابقة منافسـة من المجموعة اللاحقة يبدأ بالتعبير بشعر فردي أو مزدوج ، عن مشاعره من الحنان والاعجاب في خطاب موزون غالبا ما يكون مزينا بالاستعارات المستمدة من الطبيعة الخارجية ثـم يجاب على هـذا من قبل فتـاة بأسلوب مشـابه .

بهذه الطريقة تماما ، يقدم لنا البطل الكازاخي في قصة « ايركام يدار » وهو يجري مباراة غنائية مع فتاتين .

ومن الممتع أن نقارن هذه الاحتفالات الزفافية عند الشعوب التركية الجنوبية بوصف العرس الياكوتي المقدم من قبل شكلوفسكلي . هنـا وبالرغم من أن الشبان كانوا يندمجون في المباراة الغنائية شـأنهم شأن الاتراك الجنوبيين والمقيمين الروس في الغرب الا أنه من الواضـح أن النساء المسنات كن أفضل المغنين .

يخرج الشباب الى المرج ويشكلون مجموعتين منفصلتين ، الرجال في مجموعة والفتيات في مجموعة أخرى وبخطوات محتشمة ورقيقـة يقترب هذان الجداران البسريان واحدهما من الآخر بتمهل .

« هيه ، أيها الفتيان ، هيه ، دعونا نمتـع أنفسنا ونحن شبان » يغني أحد الرجال ، فترد احدى الفتيات :

« غني بصوت مرتفع ، يا حنجرتي » !

« أيها الفتيان دعونا نرقص ونضحك ونحن مانزال عزابا وقبل أن يسلبنا مصادر قوتنا لسان امرأة صغير ! » .

« أيتها الفتيات لنلعب ، ونحن مانزال عازبات قبل أن نمسك بنا أيدي الرجال الخشنة » .

هذا كله ارتجالي . لذا تكون الدعابات فظة في بعض الاوقات ويتم تبادلها بكل حرية . غالبا ما تخرج لدى سماع أصوات الفرقة بعض النسوة العجائز ومعظمهن مكفوفات ، من أكواخهن . نحولهن الشديد، شعورهن الرمادية الشعثاء ، عيونهن العمياء ولباسهن الغريب كل ذلك يعطيهن مظهرا أكثر غرابة غالبا ما يذكر المرء بالكهنة المرعبين . وهكذا تصغي هؤلاء العجائز باهتمام بالغ لمداعبات الشبان ثم يرتجلن أغاني يذكرن فيها الصبا المفقود وحلاوة عناق الرجل وبؤس العجز وقد سبق وذكرت واحدا من هذه الارتجالات وفي الوقت المناسب سأشير اليه كنموذج عن الشعر الفج الذي تنطلق به هذه الأغنيات غير المعقولة .

« كم هو سارٌ ، دفؤك أيتها الشمس لعظامي المسنة ! كم ممتع أن أرقص معكم ، يا أولادي ! فقد تكون هذه آخر مرة أرقص فيها ، قريبا ستغطي الأرض عيوني التي لا ترى . مرة أخرى ستأتون العام المقبل لتلعبوا هنا لكن العشب الصغير على قبري سيكون أخضر . باردة سأكون هناك وليس بامكان نار الموقد أن تدفيء جسدي العجوز ؛ إذن ، غنوا وارقصوا ، أيها الشبان ! » .

ثم تغني بقوة وعنف : « وأنا أيضا سأرقص معكم ، لآخر مرة وسأشرب للمرة الأخيرة الكوميس وستتجمعون مرة اخرى في الربيع القادم في ضوء الشمس ، عندئذ ستتذكرون المرأة العجوز وستبتهج في قبرها البارد ، ستسمع اغنياتكم ، ومن القبر ستراكم عيناها

المظلمتان تشربون الكوميس وسترقص عظامها السعيدة على أغنياتكم المرحة » .

واضافة الى الارتجالات ، كانوا يغنون الأغاني المعتادة ، بعضها يعبر عن الفسوق والتحرر غير المكبوحين وتستخدم فيها أبسط وأوضح لغة وبعضها الآخر على العكس رقيق وحزين .

ويخبرنا شكلوفسكي بأن الحفلة تنتقل بعدئذ بناء على اقتراح المرأة العجوز الى طرح الألغاز .

هنا نلاحظ أن التشابه بين شعر الطقوس الاجتماعية في روسيا وسيبيرية مدهش جدا ، وعلى نحو أكثر خصوصية ذلك الشعر الذي يرتبط بالأعراس ، ففي كلا البلدين هناك مباريات غنائية ومنافسات بالألغاز وفي كليهما يمارس الارتجال حول المواضيع التقليدية على نطاق واسع . والحقيقة أن الجزء الرسمي من الأحداث يجري على ما يبدو بطريقة تقليدية تماما وبشكل ما يشبه تماما دراما الطقوس الشعرية، حيث يشترك المسنون ، اضافة الى الشبان ، في تأليف والقاء الشعر الارتجالي في هذه المناسبات .



« ٨ »

# النصــوص

المادة المقدمة في القصائد التركية من مجموعة رادلوف فيما يتعلق بالنصوص والنسخ المتنوعة ليست كاملة ؛ لسوء الحظ ، ولا مرضية كتلك المادة المتوفرة بالنسبة للروس واليوغسلاف ، فنحن لا يمكننا بأي حال التأكد من وجود أكثر من نص واحد لقصيدة قصصية بعينها بينما في روسيا هناك وفرة عظيمة من النصوص المتنوعة تقدم لنا فرصة للمقارنة ولتعقب تاريخ التراث والمنقولات الشفهية ، وليس لدىأدنى شك في أنه لو بذل المقدار نفسه من العمل في تجميع النصوص التركية من قبل الباحثين الأوربيين لكان التناقض سيبدو أقل بكثير ، لكن بما أن الحال كذلك فقد اعتمدت بشكل كامل على نصوص رادلوف وحدها، لهذا السبب ستكون دراستي محصــورة بمقارنة الموروثات المتنوعــة الموجودة في القصائد والقصص المختلفة ومقارنة الشواهد المختلفة في القصيدة الواحدة . مع ذلك ، كلي أمل أن تكون المادة المتوفرة كافية لتبيان أن التراث التركى الشفهي قد تطور وفق خطوط مشابهةللآداب التي درست في أماكن أخرى .وبأنه في الوقت الذي كان فيه رادلوف يدوّن القصائد ، كان هذا التراث الشفوي ما يزال حيا قويا متطورا .

لقد علقت في الفصل الثاني ، وباسهاب ، على النسخ المختلفـة لقصة سونوماتير المأخوذة عن الساغاي ، الالتاي وأتراك التيليوت . لقد رأينا أن هذه النسخ تقدم ما يبين أنه ، بمقياس من المقاييس على الأقل ؛ تــراث تاريخي عمقرى مرتبط بالأمراء الجونغاريين في نهايــة

القرن السابع عشر والقسم الأول من القرن الثامن عشر . التــرا
متفكك ، ونشك بأن تكون الموضوعات فبه مستمدة من الحكايةالشعب
أو الشعر الملحمي . والحقيقة ، أن مقارنة هذه النصوص هي ذات غا
تعليمية ، من حيث اظهــار الوجوه المختلفــة التي يمكن لسلسلة م
الموروثات التاريخية الذكية اتخاذها عندما تستمر شفهيا بصيغة نثر
لمدة قرن ونصف . لكن كما سبق وناقشنا هذه السلسلة من الموروثا
بالتفصيــل ، سنناقشها لاحقــا مــع نسختي « خــان شــينتاي
و « جبرنوشلوك » اللتين تقدمان أفضل مادة وجدتها لدراسة الصيـ
النثرية المختلفة لدى الأتراك .

لكن قبل أن أترك موضوع الأشكال المتنوعة لقصــة سونوماتير
يمكن أن أذكر التشابه بينها وبين حادثة تتضمنها القصيدة الكيسيلي
« سوداي مارغان وجلتاي مارغان » التي مررنا على ذكرها على نحـ
أكثر تفصيلا في فصل « الشعر والقصة اللابطوليين » . هنا يقدم البطل
على أنه يقتل نمرا أقلق شعب حميه طويلا . يتبعه أخوة زوجته الذي
انطلقوا أيضــا لاصطياد النمر كي يسمح لهم بادعاء الفعــل لأنفسه
ويعطونه بالمقابل قطعة من جلود ظهورهم . لكن خوفا من الفضيحة يلقون
في حفرة عميقة حيث تنقذه زوجته أخيرا . يمكن هنــا أن نلاحظ أ
القصة تشبه في مخططها العام شبها كبيرا حادثة تقع في قصة الساغاي
« سونومانير » حين يدعو فيها كونغدايجي رجاله للانطــلاق لقتل نمر
كان يهدد المناطق التابعة له . يقتل البطل الشاب سونو النمر لكنــ
يخفي الحقيقة . وعندمــا تكشف الحقيقة احــدى الفتيات ، يتآمر
أشقاؤه من أبيه عليه مدفوعين بالغرة ويلقونه في حفرة عميقة يخلص
منها بعد ثلاث سنوات . من الممكن أن تكون هذه الحادثة في القصــ
مستمدة من الشعر البطولي أو الحكاية الشعبية ، الموضوع نفســه
يظهر أيضا في « كوغوتي » لكن من الممتع أن نجده مرتبطا بشخصيات
معروفة في نهاية القرن السابع عشر أو بداية القرن الثامن عشر .

الآن سنلقي نظرة ، وبقدر ما يمكننا من الايجاز ، على ثلاث نسخ مختلفة مما هو دون شك قصة واحدة وسنأخذ كمثال على ذلك قصة تروى بين القرغيز على أنها قصيدة ايرتوشتوك ، وسندعو هذه النسخة لسهولة المعالجة ( آ ) وقد سبق وذكرنا أن هناك نسخة من هذه القصة معروفة لدى القوازق باسم « خان شينتاي » وسندعوها ( ب ) ونسخة اخرى موجودة نثرا بعنوان جيرتوشلوك سندعوها (جـ)، وقد سبق وقدمنا ملخصا موجزا عن كل من هذه النسخ . لهذا السبب أوجه القارىء الى هذه الشواهد من النسخ الحقيقية وأعدد هنا فقط وباختصار شديد نقاط التشابه والاختلاف الرئيسية بين الأشكال المتنوعة والخصائص المميزة لكل نسخة .

في جميع هذه النسخ يكون البطل ، الذي هو الأصغر بين عدة اخوة ، على وشك الزواج من سيدة لكنه يمنع من اصطحابها الى بيتها الجديد .

وفي جميع النسخ يهاجم موكب العرس تنين أثناء غياب العريس فيما هو يعسكر ليلا وفي جميع النسخ يلحق البطل بالتنين الى العالم السفلي . وفي جميع النسخ يضطر البطل للقيام بسلسلة من المغامرات قبل تمكنه من العودة الى بيته ، وفي الجميع يتمكن البطل اخيرا من العودة الى زوجته بمساعدة طائر أو جملة طيور ، هذه وبايجاز ، هي نقاط التشابه الرئيسية بين مخططات النسخ الثلاث ، لكن مقارنة ادق وأكثر تحديدا يمكن أن تقدم لنا نقاط الاتفاق والتماثل في زمن القصص .

أما نقاط الاختلاف بين النسخ المتعددة فيتألف معظمها من حذوفات وتبديل مواضيع ، مثال على ذلك ، في النسختين ( آ و ب ) يدعى أن البطل ابن بالتبني لامرأة فوقطبيعية تقيم في كوخ أو كهف ، وفي النسخة ( آ ) لا يؤكد على ذكر أحد من أبنائها لكن في النسخة ( ب ) يهاجم والد البطل في بداية القصة من قبل أبنائها دون أن يعطي أي سبب لذلك . في النسخة ( جـ ) لم تذكر المرأة في هذا الجزء من القصة ،

أما في النسخة ( ب ) فان أحد الدشالموس يتقرب من العريس ويتودد له ثم يخطف العروس لأنه كان قد رغب مسبقا بالزواج منها . ومن الواضح أن المرأة العجوز في النسخة ( جـ ) وفي بييك تورو ( آ ) هما الشخصية نفسها ولهذا السبب يبدو محتملا أن معارضة الزواج بين ايرتوشتوك والفتاة كيندشاكا في النسخة الأصلية لقصة بيك تورو لم يكن بغير دافع تماما . كذلك تطلب التنينة روح ايرتوشتوك التي وعدت بها ويطلب ابنها التنين البطل في العالم السفلي روح كيندشاكا وقد يكون السبب الذي من أجله طلبت أرواح ايرتوشتوك وكيندشاكابشكل خاص من قبل عفاريت العالم السفلي هو أنهما الأصغر في عائلتهما ، وأنهما ولدان لآباء مسنين وكذلك لأنهما موهوبان بقوى خارقة للطبيعة اذ يقال أن ايوتوشتوك هو منحة من الاله وفي النسخة ( ب ) أن الاله « قدير » نفسه يساعده في مواجهته مع تنين العالم السفلي .

... لكن في عدد من نقاط الاختلاف ، تخدم النسخ في اكمال بعضها البعض ، وهكذا في النسخة ( جـ ) فقط يحكي لناكيف أن الحصان الشهير تشاك كويروك يصبح من ملكية البطل وفي النسختين ( آ ) و ( جـ ) لا يكون واضحا سبب ملاحقة البطل جيلموغوس او عفريته تحت الأرض . لكن النسخة ( ب ) توضح أن سبب ذلك هو انقاذ زوجته التي كانت قد خطفت للتو ، في النسخة ( ب ) لا يعطى سبب كاف بشأن وجوب ترك البطل لموكب العروس وهم في طريق العودة ، لكنه واضح في النسخ ( آ ) و ( جـ ) اذ أن البطل لم يرافق الموكب قط . في النسخة ( آ لا يذهب هو واخوته للخطبة بل يقوم بذلك الأب ويبدو في النسخة ( آ ) أن تراثين مختلفين قد اتفقا ، اذ نجد في واحد منهما أن والد البطل يذهب بمفرده للبحث عن عروس لأصغر أبنائه ، فيصبح اولاده الكبار معادين له في النسخة ( ب ) أما في النسخة الأخرى فيذهب هو وأولاده الكبار الستة معا .

... تختلف مغامرات البطل في العالم السفلي في النسخة ( جـ ) عن مغامراته في النسخة ( آ ) بجهوده الخاصة فيما تعزى نجاحاته في

النسخة ( جـ ) لنصيحة تلقاها في امراة عجوز تعيش في كوخ أرضي والتي هي كما قلت لا يمكن أحد آخر سوى بيكتوروفي ( آ ) وأمه بالتبني في(ب)

في النسخة ( ب ) تكون المغامرة الوحيدة التي ذكرت في العالم السفلي هي قتل الأمير التنيني الذي أنجزه قدير لمصلحة البطل ، بينما يقوم البطل في النسختين ( آ ) و ( جـ ) بعدة مغامرات هناك . مرة أخرى يقوم البطل وفريقه في النسختين ( ب ) و ( جـ ) بعدد من المغامرات بعد مغادرة العالم السفلي فيما لا تروي النسخة ( آ ) أي شيء عنها ، الأمير التنيني في النسخة ( ب ) يتطابق دون شك مع التنين الذي هاجم النسور الصغيرة في النسختين ( آ ) و ( ب ) وكذلك كانت جريمته السابقة ضد البطل هي دون شك سبب قتل البطل له ـ وهو العمل الذي يترك في النسختين ( آ ) و ( ب ) بغير دافع .

. . . أكثر من ذلك يمكن أن نلاحظ في النسخة ( ب ) أن البطل ، عند نزوله الى العالم السفلي ، يجد زوجته جالسة تبكي الى جانب الامير التنيني الذي يعرف في هذه النسخة باسم كاراتون . من ناحية أخرى ، لا يجد البطل في النسخة ( جـ ) زوجته بل أفعى يزوجه اياها فورا أحد الشيوخ . لهذا السبب ، يمكن للافعى الاستمرار في النسخة الاصلية ليس كزوجة جديدة بل باعتبارها روح زوجته الاولى التي كان قد اماتها الامير التنيني وحولها الى أفعى ، لا تستعيد شكلها البشري الا بعودتها لزوجها البشري .

. . . أخيرا يمكن تسجيل بعض التحولات الثانوية . النسختين ( آ ) و ( جـ ) تعجل البطلة بحدوث الكارثة برجوعها لمقابلة والدها الذى يركب في أثرها .

ومرة أخرى في النسخة ( آ ) برجوعها عندما يناديها بيك تورو ، كما يضاف في النسخة ( جـ ) أيضا أن البطل تحذره المرأة العجوز في الكوخ الترابي من أن ينظر خلفه عندما ينجز مهمته الاولى ، أما في النسخة ( آ ) فيعود البطل الى الأرض بهيئة فقيه ، لا تعرف النسخ

الأخرى شيئاً عن هذا المكان لكن في النسخة ( جـ ) يزوج أحـد الفقهاء العريس من فتاة أفعى وفي النسختين ( آ ) و ( ب ) يعود البطل الى الأرض على ظهر نسر فيعود بذلك الى زوجته ، اما النسخة ( جـ ) فلا تعرف أي شيء عن النسر لكن ثمة ذكر لدور يلعبه طائر في نهاية القصيدة يبدو أنه يقع بعد حادثة اليمامتين اللتين ساعدتا في جمع الزوج والزوجة في ختام القصـة .

... وانه لممتع أن نلاحظ أن النسخة ( آ ) في أجزائها الاولية تكون أشمل من النسخة ( ب ) او ( جـ ) ، لكن الجزء الختامـي هنا مختصر اذا ما قورن مع الجزء الختامي في النسختين الأخريين ، أن هذا ينسجم تماما مع ما ذكرناه في أماكن أخرى عن عادة المغني القرغيزي الذي يبذل معظم فنه في الأجزاء الاولى والمتوسطة من القصيدة ثم يحتمل أن يتعب أو يشوه أو يوجز خاتمته . النسختان ( ب ) و ( جـ ) ككل خاليتان من الغموض وهما اكثر كمالا في الأجزاء الختامية لكن فن الشاعر في النسخة ( آ ) يزين بوفرة من التفصيل والخيال الشعري مما يرفعها رغم اخطائها الى مستوى رفيع من الفن أكثر من أي من النسـختين التشريتين كما أن مقارنة النسخ الثلاث يجعل من الواضح أن القصة هي نموذج رائع لحكاية تروي التجارب الدينوية والروحية لشخص ذي ماهية شامانية وزوجة حكيمة .

... هناك نسخ متنوعة من قصة « كوغوتي » ، لكنني تمكنت من الوصول فقط الى نسخة واحدة منها تروي القصة على وجه الحصر أحداثا عرفناها من قصائد وقصص اخرى ، وبشكل خاص قصة الخيول التي سرقها طائر عفريت ثم رحيل البطل بحثا عنها وانقاذه لفراخ طائر من الثعبان ، وأخوته المخادعون ينتظرون حول الحفرة التي القي فيها ، فنزول البطل تحت الأرض ثم انقاذه من قبل الطائر الأب عرفانا بجميله حين انقذ فراخه ، وقبل ذلك رحيل اخوته ، كلها أحداث تظهر في النسخ المتنوعة لقصة ايرتوشتوك على الرغم من أن ترتيب الاحداث يختلف اختلافا طفيفا . والقصة ، بمخططها العام ، تقدم تماثلا أكثر قربا مع

الجزء الاول من قصيدة سوداي مارغان وجولتاي مارغان عن الاتراك الكيسيل ، يمكن أن أشير الى تنكر البطل بهيئة وحش ، حياته المنعزلة مع زوجته ، عدوانية أخوة زوجته ، قدرته العجيبة في الصيد ، شجاعته في المغامرة بمفرده ضد خان الطيور الضاري ، مفاصل الاصابع التي أعطيت له من قبل أخوة زوجته مقابل أن يسمح لهم بادعاء اسقاط الطريدة ، الحفرة التي يوقعونه فيها ، ظهوره التالي مع دليل الجريمة ، أي مفاصل الاصابع وحياته الزوجية الأخيرة السعيدة . كل هذه تشكل قصة قريبة جداً من قصيدة الكيسيل ويمكن أن يكون هناك شك قليل بوجود نوع من العلاقة بينهما ، وكما رأينا سابقا فان سلسلة الأحداث المتشابهة في العديد من الوجوه ، تظهر في الحكاية النثرية « سانوماتير » وفي القصص المرتبطة بها والتي يزعم انه ينظر اليها على أنها تراث تاريخي .

وانه لممتع أن نرى الانتشار الواسع الذي حققته قصص كتلك في آسية الوسطى . مع ذلك ، فان كوغوتي وحدها ليست نسخة من القصص الكثيرة جدا المعروفة لدينا ومن القصائد الأخرى المركبة من موضوعات وافكار ذات انتشار واسع بين الأتراك الشرقيين ، الياكوت ، والمغول ، والحقيقة ، سبق وذكرنا انه يوجد انه يوجد في قصائد وقصص هؤلاء الشعوب الكثير جدا مما هو مشترك من حيث الموضوع واللغة المميزة والاسلوب اضافة الى تفاصيل اكثر من كوغوتي حتى تبدو في بعض الأحيان وكأنها « سكازكا » كبيرة واحدة .

... وعلى الرغم من أنه ليس لدينا أشكال مختلفة من قصيدة معينة بحد ذاتها الا أن هناك قصيدتين هما «آلتين بيركان»و« آي ميرغان وآلتين كوس» اللتان تبدوان في جزء منهما علىالأقل مستمدتان من أصل مشترك ، ان هذه الأشكال المختلفة ذات قيمة كبيرة لأنها تعطي فكرة ما عن نوع الاختلاف الحاصل في الموروثات الشفهية الآسيوية ، لقد طبعتا في مجموعة رادلوف كقصيدتين مختلفين تماما ودونتا في مناطق مختلفة ، مع ذلك ورغم هذه الحقائق ورغم الاختلافات الملحوظة التي تبديهـا

القصائد الا أن نقاط التشابه في الاجزاء الأولى لكلتا القصيدتين مدهشة جدا حتى ليصعب الشك في أنهما بالواقع شكلان لقصيدة واحدة .

... لقد سبق وذكرنا شيئا ما عن قصة « آلتين بيركان » ، على أن مقارنة هذه القصة مع نص « آى ميرغان وآلتين كوس » تبين أن البطل في كلتا القصيدتين هو ابن زوجين عجوزين ولد بعد أن تلقيا رسالة من عدو قوي يخبرهما أنه قادم لاخذهما مع ممتلكاتهما جميعا ، في كلتا القصيدتين يرد الرجل والعجوز بالاذعان ومن ثم يسعى عبثا لتجنب ذلك ، وفي كلتا القصيدتين يأتي العدو في زمن مناسب ويخطف الطفل وجميع الممتلكات ويتلاشى الزوجان بينما هما بكامل قوتهما وفي كلتا القصيدتين تنقذ البطل الصغير فرس وتضعه في منخرها وتحمله بعيدا . يلحقه العدو وكلتا القصيدتين لفترة طويلة من الزمن في الأرض مستخدما في المطاردة كلبين ، طيورا وحيوانات ... الخ . في النهاية تنجح الفرس بتسليم البطل الطفل لفتاة ترعاه وتربيه بأمان هذه الفتاة تكون في حالة ما أخته المتزوجة وفي أخرى « عذراء بجعة » .

... بدءا من هذه النقطة وما بعد ، تغدو التشابهات بين القصيدتين أقل واقل ، ففي آلتين بيركان يموت البطل في شبابه لكن تعيده للحياة واحدة من الفتيات الثلاث اللواتي يعشن في السماء الثالثة ، أما في قصيدة « آي ميرغان وآلتين كوس » فان المحسنة على البطل العذراء البجعة آمانغنيك هي التي تقتل والبطل نفسه يعيدها للحياة . في كلتا القصيدتين يقتل البطل عدوه ، لكنه في القصيدة الاولى يؤاخي ابن عدوه الذي كان قد صادقه في طفولته أما في القصيدة الثانية فيقتله ، لكنه في كلتا القصيدتين يتزوج الفتاة الخارقة للطبيعة التي ساعدته وتكون الفتاة في القصيدة الأولى واحدة من الفتيات الثلاث اللواتي يعشن في السماء الثالثة ، وفي القصيدة الأخيرة المرأة الاوزة ، « آلامانغنيك » . وفي هذه القصيدة يكون للبطل ولد يتزوج بالفتاة الاوزة التي تبدو أنها «تحرس» الجاجان التسعة ، لهذ ايبدو أن الزواج الذي يعزى للبطل في « آلتين

بيركان » يعزى هنا لابن البطل ما عدا ذلك فان آلامانفنيك نفسها ، الفتاة الاوزة ، هي في الواقع حرس للجاجان التسعة ايضا .

كذلك يلاحظ ان ا لاجزاء الاولى للقصيدتين تشبه بعضها البعض بشكل متقارب جدا ، لذا يمكن أن نفترض احد شيئين ، أما أن تكون القصة التقليدية نفسها هي وراء القصيدتين أو ان الشاعر استخدم في كل حالة موضوعا شائعا .

التوقع الأخير ليس محتملا كثيرا وذلك ، جزئيا لأن التشابهات موجودةليس فقط في مخطط القصة بل أيضا في مقدار ضخم من التفاصيل والظروف ، كما ان من المهم الملاحظة ايضا أنه بالرغم من أن التشابه في الجزء الثاني من القصة ليس متقاربا جدا كما في الجزء الاول الا أن هذه النقاط من التشابه المأخوذة بالترابط مع الجزء الأولي من القصص ليست ابدا غير ذات قيمة فاختلافات كهذه تعزى ، دون شك والى حد كبير ، الى حقيقة وحيدة هي أن قصيدة آى ميرغان وآلتين كوس أطول من آلتين بيركان ، الأمر الذي يوفر حيزا معتبرا لتقديم احداث اكثر وبالتالي اختلاف أكبر لكن ليس هناك أدنى شك في أن القصيدتين مستمدتان من قصة اصلية واحدة .

لقد تفحصنا للتو قصيدتين متميزتين تبدو انهما مستمدتان من أصل منسترك ثم استمرت كل منهما في تراث مستقل . لكن ، من جديد وفي دراستنا الموجزة لنسخ قصة ايرتوشتوك ، لم نلحظ وجود عدة نسخ متنوعة فحسب ، اكثر أو أقل اكتمالا ، بل اشرنا ايضا الى أن هناك أسبابا الشك بأنه في العديد من الحالات يجتمع اكثر من موروث مختلف لحادثة مفردة في احدى هذه النسخ الكاملة للقصة ، أما في سلسلة ماناس فوجود أشكال غير متوافقة من الاحداث الفردية شائع كما نجده بين قصيدة وأخرى بل انه يظهر من وقت لآخر ضمن القصيدة الواحدة ، مرة أخرى ، نجد أيضا في جولوي أحداثا تختلف عن احداث النسخ المماثلة في سلسلة ماناس والآن سنلقي نظرة على بعض النسخ المتنوعة

من الحدث نفسه ، كما يظهر في قصائد مختلفة ومن ثم ننتقل لالقاء نظرة على بعض الأشكال غير الموافقة للموروث والتـي تظهر في القصـيدة الواحـدة .

.... ولسوف نتغاضى عن التباين بين الأوصاف المتعلقة بموت بولوت ، كما وجدناها في قصائد جولوي وبوك مورون . في القصيدة الأخيرة يقتل بولوت في معركة على يد آلامان بيت وذلك مباشرة بعد موت جولوي على يد ماناس . أما في القصيدة الأولى ، فيقتل بولوت بوضوح من قبل جيش من الأرواح في العالم السفلي . الوصف بعيد عن الوضوح وتبين النتيجة أنه بينما كانت المعركة الروحية تجري ، كانت ثمة معركة حقيقية دائرة في الكون بين جيش وثني وبين أبناء كوشبوس باي . بولوت يقتل ، لكن تعيده الى الحياة شامانية سوداء هي كاراتشاش وبما أن جولوي كان قد ترك حيا وفي صحة حسنة قبل وقت قريب فقـط ، فيمكننا الافتراض ان ذكر موته المسجل في بوك مورون ذو صلة بفترة لاحقة من حياته .

.... الأشكال المتنوعة والأكثر ادهاشا في شعر القرغيز ، هي تلك التي تحكي عن خطبة ماناس ، وزواجه بـ كانيكاي ، ثم غزوه للكالموك وموته على أيديهم . هذه الحوادث الثلاث تروى في قصيدتين مختلفتين سنشير اليهما ، لسهولة المعالجة ، ب ( آ ) و ( ب ) . ( آ ) هي القصيدة الثالثة في مجموعة رادلوف وهي بعنوان « المعركة بين ماناس وكوكشو ؛ ماناس يتزوج كانيكاي ، موت ماناس وبعثه » أما القصيدة الثانية ( ب ) فهي القصيدة الخامسة عند رادلوف وعنوانها كوس تامان . ترتيب الأحداث ليس نفسه في القصيدتين ، ففي القصيدة الأولى ، حرب ماناس ضد الكالموك وأحلافهم ، اليوغور ، تظهر قبل زواجه بـ كانيكاي بينما تحدث الحرب مع الكالموك في القصيدة الثانية بعد زواجه .

.... كما ان مقارنة للملخصات الموجزة لهاتين القصيدتين المقدمتين آنفا تبين انهما تمثلان تراثين مختلفين بشكل ملحوظ عن بعضهما البعض

ليس في ترتيب الأحداث المروية فحسب بل أيضا في جوهر القصص نفسها . ترجع بعض هذه الاختلافات الى الحذوفات لكن البعض الآخر يبدو أنه يعود الى تراثات متناقضة تماما ، كما ترجع اختلافات أخرى مرة ثانية الى ادخال شخصيات وحوادث هامة في نسخة واحدة لا تعرف النسخة الثانية عنها شيئا ، والحقيقة ، انه لأمر مدهش ومفيد تعليميا أن نرى كيف ان قصيدتين منقولتين عن تراث شفهي لجماعة واحدة يمكن أن تختلفا واحدتهما عن الأخرى رغم انهما عمليا تحكيان الأحداث نفسـها .

. . . . تحكي القصيدتان كلتاهما عن زواج ماناس ب كانيكاي وكلتاهما ترويان قصة غزو ماناس للشعوب المجاورة ، كما تروي كلتا القصيدتين كيف أن ماناس جرح على يد فرد بارز من أفراد الشعوب المغزوة ورغم انه في ( آ ) هو الأمير اليوغوري ايركوكشو فانه في ( ب ) عضو في حاشية الكالموك لم يعط اسما . في كلتا القصيدتين ينجو ماناس ويعـود الى البيت ، كما انه يسمم في كلتا القصيدتين من قبل أمير كالموكي هو كوكشوغوز بينما كان يقضي الليل في بيت من البيوت أثناء عودته للوطن ويموت نتيجة لذلك رغم أن كوكشوغوز في القصيدة ( ب ) يقتل ماناس بالسيف بعد أن يسممه . وفي كلتا النسختين تدرك تانيكساي ما حدث في النسخة ( آ ) عن طريق حلم وفي ( ب ) عن طريق البصيرة ، ثم تذهب لتجد زوجها ، كذلك يعاد البطل للحياة ويرجع لعائلته في كلتا القصيدتين .

. . . مع ذلك وبالرغم من الصفة العامة للأحداث ، فانه من المؤكد عدم تواجد أي علاقة قريبة بين النصوص الفعلية للقصيدتين . ترتيب الأحداث مختلف تماما ، كذلك وصف خطبة ماناس مختلف تماما وهو بالحقيقة متناقض في النسختين كل التناقض ، فبينما تحتل قصة كوس تامان وأولاده الجزء الأكبر من الصورة في ( ب ) نجدها محذوفة في ( آ ) ما عدا الاشارة الموجزة لتسميم ماناس في بيت « اللصين » وهو في طريق العودة الى الوطن في ( ب ) بعد زواجه من كانيكاي ، وفي القصيدة ( آ ) تعطى أسماء اللصوص مثل كوكشو كوس وكامانغ كوس المتطابقة بشكل

واضح مع أسماء كوس كامان وابنه كوكشوغوز وهذا الأخير يسمم ماناس في ، النسخة ( آ ) . كذلك فان مينغدي باي نفسه الذي يلعب دورا بارزا جدا في ( آ ) ، لا يذكر في ( ب ) ولا حتى تيمور خان نفسه ولا زوجته يظهران في القصيدة الأخيرة . في الواقع ، توصف خطبة كانيكاي بشكل أكثر ايجازا في ( ب ) وليس هناك أية اشارة للمهمة الأولية لجاكيب باي ، مع ذلك تروى الغزوة ضد الكالموك بشكل أكثر شمولية في ( ب ) .

... تختلف القصيدتان أيضا في النظر الى بعض التفاصيل ، ومقارنة بعض هذه التفاصيل في النصين يمكن أن يخدم في اعادة تشكيل النسخة الأصلية ، اذ يقال في ( آ ) ان ماناس يعاد للحياة من قبل الملائكة، لكن بعد ذلك وعلى الفور يحكى لنا أن باكي خان هو الذي يبعث ماناس للحياة ثم مباشرة بعد ذلك يقال أن ماناس يعاد للحياة من قبل الأصدقاء الأربعين . القولان الأولان متضاربان لأننا نعلم أن باكي خان يعمل كرجل دين ( مسلم ) لدى جاكيب وماناس ، وهو دون شك يتماثل مع خان كوشا ( حان هودجا ، الحاج ) ، أمير مكة ، الذي يرافق كانيكاي في ( ب ) ليشفي ماناس ويرجعه للحياة ، لهذا فالملائكة مجرد اضافة . من ناحية اخرى ، ماناس نفسهفي ( ب ) هو من يعيد الأصدقاء الأربعين للحياة ومن المحتمل ان تكون هذه هي النسخة الأصلية .

... في القصيدة ( آ ) ، تسبق الغزوة للكالموك خطبة كانيكاي واذا كان ذلك هو الوضع الصحيح فان من الأفضل لنا الاشارة الى موافقة تيمور المشروطة على الزواج ، كما ان الواضح ان البطل قد جرح جرحا بليغا في الغزوة التي يبدو انها انتهت رغم النجاح الأولي نهاية مشؤومة ، ولعل ماناس ، بسبب هذه الهزيمة يبدأ رحلته الى القيصر في ( آ ) لطلب دعمه ولهذا السبب أيضا كانت نصائح القيصر القاسية لماناس في حفظ السلام ، بل من المحتمل ان القيصر الروسي استنكر اي هجوم غير ناجح ضد المغـول الذين يحتمل أن يدفعهم ذلك الى الانتقـام من القرغيز الذين يقدمون هنا على انهم السور الشرقي لروسيا .

.... وكما رأينا في شعر القرغيز ، فان اليوغور والكالموك ليسا مختلفين بل هما في بعض الأحيان متماثلان فعلا ، هنا ، اسم الأمير اليوغوري الذي جرح ماناس في صراع فردي اثناء غزوته لجيرانه في ( آ ) هوكوكشو ، كذلك فان اسم الأمير الكالموكي الذي سمم وطعن ماناس في ( ب ) هو كوكشو أيضا ( كوكشو كوس أو كوكشو غوز ، كوس تامان ) . في ( آ ) ، يسمم ماناس أيضا من قبل كوكشو ، لهذا السبب ليس هناك أي شك في أن الأمير اليوغوري والابن الأكبر لكوس تامان متماثلان وبالطبع ، يمكن أن يكون الاسم شائعا ، ومن غير المحتمل أن يكون ماناس قد جرح في كلتا النسختين من قبل رجل بالاسم نفسه ومن الشعب نفسه ، ان لم يكونا الشخص نفسه ، فتماثل كهذا يساعد أيضا في فهم الصراع الفردي بين ماناس وايركوكشو في ( آ ) والا سيظل بشكل من الأشكال غامض الدوافع .

... المشكلة الكبيرة التي تفشل مقارنة النسختين في حلها هي ما اذا كان ماناس قد غزا الكالموك مرتين أم مرة واحدة ؟ وما اذا كان قد جرح من قبل كوكشو مرتين أم مرة واحدة فقط ، ترتيب الأحداث في ( آ ) هو :

١ ــ يقوم ماناس بالغزو فيجرح من قبل كوكشو .

٢ ــ يتزوج كانيكساي بالقوة .

٣ ــ يجرح مرة اخرى على نحو مميت من قبل كوكشو وكوس تامان في بيتهما اثناء عودته الى الوطن . هنا ، لدينا غزوة واحدة فقط والبطل يجرح مرتين .

أما ترتيب الأحداث في ( ب ) فهو :

١ ــ زواج مترف ب كانيكساي .

٢ ــ غزو متقطع .

٣- ماناس يجرح في بيت كوس كامان ومن المحتمل أن يكون من قبل كوكشو .

٤ - غزوه للكالموك .

٥ - ماناس واتباعه يسممون من قبل كوكشو ، وانه لمن المغري جدا أن نفترض ان (٤) ، (٥) في ( ب ) هما نسخة مطابقة لـ (٢) ، (٣) في القصيدة نفسها وبشكل خاص لأن الغزوة الثانية تقدم بكلمات مماثلة لتلك التي تقدم بها الغزوة الأولى ويعقبهما كلتيهما طعن ماناس فيما هو يتناول طعامه في بيت كوس كامان ، واذا كان الأمر كذلك علينا الافتراض أن التطابق قد حصل في نسخة أولية تدين لها ( آ ) أيضا فبالرغم من ان غزوة واحدة قد ذكرت في ( آ ) الا ان ماناس يهاجم مرتين أيضا من قبل كوكشو .

كذلك ، نواجه أحيانا اختلافات في مسائل تفصيلية هي ذات أهمية ملحوظة مثال على ذلك يعلن ماناس في ( آ ) انه قد قضى « أربعين نهارا وأربعين ليلة » تحت الأرض لكن في ( ب ) يــذكر وبشكل محدد ان ماناس

**لم يهبط الى الأرض قط**

**بل كان رجلا ذا روح بطولية**

**بطلا أبدعه الله**

..... الفقرتان تبدوان وكأنهما متناقضتان تماما والفقرة الثانية توضح ، سواء في النص المذكور آنفــا أو في سياق الكلام ، أن المسلم الصالح لا يذهب الى الأرض السفلية . اذن ، تعزو الفقرة الاولى لماناس ملاحظة وثنية أي رحلة الى الأرض السفلية لانقاذ أرواح حاشــيته المسمومة ، فيما تنكر الفقرة الثانية هذا وتعلن أن ماناس أعاد حاشيته للحياة بواسطة الحج والصلاة ..

.... من الواضح أن سلسلة ماناس معروفة أيضا بالنسبة للقوزاق كما سبق ورأينا . هنا يقال أن ( ايركشو ) ما يزال شابا على عكس نسخة القرغيز التي تقدمه على انه مسن وفي النسخة الكازاخية لا يذكر اليوغور بشكل خاص بل يوصف ايركوكشو كزعيم لقبائل النوغاي ونصير الماناس ، عدوه هنا هو دشانفبيرشي القوي ( جامغيرشي ) أما الآمان بيت فيظهر في اهاب أورمون بيت لكن الأحداث تقوم على انها تجري بعد موته وهو شكل آخر من أشكال رحيله من بلاط ايركوكشو باعتباره الحدث الأخير الذي يروي في النسخة القرغيزية . تعالج النسخة الكازاخية جزءا موجزا فقط من سلسلة ماناس اذ تروى قصة المعركة التي يلقى فيها ايركوكشو حتفه وتضيف وصفا لا يوجد الا في هذه النسخة لموت ابن دشانغ بيرشي تيمور باي ، على يدي ابن ايركوكشو كوساي انتقاما لوالده ولسوء الحظ فان وصف جرح ماناس وموت ايركوكشو ليسا أكثر وضوحا هنا مما هما عليه عند القرغيز ، لكن هناك أكثر من شك مثل النسخة الاخيرة بأن ماناس يتصرف بشكل مخادع بالنسبة لقريبه الروحي وانه يخدع وريث ايركوكشو حول حصة والده في الغنيمة التي تشارك فيها مع دشانغبيرشي بعد المعركة .

... ومن المحتمل أن مقارنة أشمل لمختلف أشكال الموروث المتعلق بماناس والتي تظهر في هذه السلسلة واحدها مع الآخر وأيضا مع موروثات تتعلق بالبطل نفسه لكن تظهر في سلسلات اخرى ، كما في سلسلة « جولوي » وكذلك في سلسلة القوزاق ، يمكن أن تلقي الكثير من الضوء على أشخاص واحداث هذه الفترة العظيمة من التاريخ القرغيزي . لقد رأينا من الأدلة المأخوذة من القصص القوزاقية الاخرى ان ابطالهم ليسوا فقط الأبطال الذين نعرفهم من القصائد القصصية القرغيزية فحسب ، بل ان هناك أبطالا قوزاقيين آخرين مثل ايرتارغين وربما دشيلكنيلداك يشار الى انهم يمتون للفترة الزمنية نفسها . لهذا السبب ، اذا استطعنا من خلال دراسة أوسع لمختلف النسخ ، أن نعيد تركيب زمن الأحداث بدقة أعظم ونساوي بين هذه الأحداث وأحداث أخرى ليست بالضرورة معاصرة بل يمكن أن تكون متصلة .

فسنكون في وضع يمكننا بشكل من الاشكال من التحقق من الأحداث التاريخية التي يشار اليها والفترة الزمنية التي كان فيها الأشخاص الرئيسيون في القصائد يعيشون فيها بالضبط .

وبمعزل عن اهمية النسخ التراثية المتنوعة ، فان النسخ التركية المختلفة تقدم الكثير مما له أهمية في دراسة شكل وتاريخ تطور الخصائص الادبية ، فالقصة اللابطولية « آك كوبوك » هامة بشكل خاص بالنسبة للشكل . لقد رأينا ان هذه القصة تتواجد في ثلاث نسخ هي نسخة التيليوت ، البارابه والقبائل الكورداكية .

تتألف النسخة الاولى ، في الغالب من أغان مع فقرات سردية موجزة تشكل حلقات وصل . أما في النسختين الاخريين فتكون نسبة النثر الى الشعر أكبر ، ومن الواضح ان العنصر السردي في نسخة التيليوت قد تقلص بينما احتفظ على نحو أفضل بالعنصر الشعري في حين أن العنصر القصصي عند أتراك الغرب والشمال قد استمر على نطاق أوسع .

مع ذلك فالسمة الاكثر اثارة لاشكال القصة الثلاثة هي أنـه في الاشكال الثلاثة جميعا ، اذا ما تحدثنا بشكل عام ، تتبع القصائد مخططا موحدا . فحيث يتم تذكر القصة بشكل جيد ، تقدم الاشكال الثلاثة متطابقة كما هي في القصة رغم أن هذه القصائد ليست متماثلة تماما في أي حال من الاحوال . وهكذا نجد في النسخة الكورداكية مباراة ألغازيين آك كوبوك والرسول الذي بعثه عدوه كيدان خان ، اثنان من هذه الالغاز يظهران في نسخة البارابه ، حيث يطرحهما على مانغوش ابن كبدان خان خادمه ، وفي نسخة التيليوت تحدث منافسة الغاز مشابهة لكن بين آك كوبوك واخيه .

لكن هذه القصائد اللغزية مختلفة تماما في كل حالة ، مرة اخرى تحتوي النسخ الثلاث جميعا على قصائد مديح ينظمها البطل في حصانه وبازيه ، ونجهيزاته العامة ، لكنهما لا تشترك بأي شيء آخر حتى ان

الصيغة المستخدمة مختلفة تماما في كل حالة . ان كلا من نسخة التيليوت والبارابه تنسب القصيدة الى أخت آك كوبوك ، لكن القصيدتين مختلفتان ، ففي النسخة الاولى تقدم الطعام لاخيها اما في النسخة الاخيرة وفي قصيدة اقصر فتقدمه لحبيبها ومن الواضح ان مخطط القصة كان يتذكره ويتناقله التراث الشفوي ، لكن القصائد تبدو اما انها مؤلفة ارتجاليا او منتقاة على نحو اعتباطي من الذخيرة التراثية السائدة : مع ذلك فان المفاتيح التي تقوم عليها القصائد تبدو وكأنها ثابتة كما تلتزم بخصائص الخطة بكل دقة والحقيقة ان الفقرات النثرية في النسخة المنقولة عند أتراك الالتاي لبست أكثر من مفاتيح كهذه .

أخيرا اختتم هذا الفصل بالقاء نظرة سريعة على العلاقة بين شعر نسختي قصيدة « ايداغابي » اللتين ، كما رأينا ، نقلتا عن أتراك البارابه وقبائل الكورداك . معظم النسخة الاولى يتألف من النثر رغم أن مقدارا كبيرا من الشعر يتم ادخاله ، وبشكل رئيسي ، في الخطابات ، أما في النسخة الكورداكية فان النثر محصور بمقدمة موجزة مختصرة . الجزء الاعظم من هذه النسخة يتألف من قصيدة حوارية من الواضح ان النثر يخدمها في البداية كمقدمة فقط .

وهناك مقدار معين من الاختلاف بين النسختين من حيث الحكاية الحقيقية للاحداث لكن اذا غضضنا الطرف عن المحذوفات والاضافات فان هذه الاختلافات ليست هامة . . .

غير أن مقارنة القصائد في النسختين هي الاكثر اثارة ، فهذه القصائد نجدها مبعثرة في نسخة البارابه . في حين انها يعقب بعضها بعضا في النسخة الكورداكية وعلى نحو متصل بعد اختتام الحكاية النثرية التمهيدية . كذلك نجد في نسخة البارابة قصيدتين فقط في قسم القصة البطولية ؛ في حين أنه مغطى بالقصائد في النسخة الكورداكية تتألف كل قصيدة من قصائد البارابه من احد عشر بيتا من السرد

القصصي وأربعة عشر بيتا من الحوار وليس هناك شكل مماثل لها في النسخة الكورداكية لكن محتويات قصيدة البارابه القصصية وشرحا قريبا للقصيدة الحوارية يتضمنها الحوار الطويل في القصيدة الحوارية الموجودة في ختام النسخة الكورداكية ، ومما لاشك فيه ان كلتا النسختين في هذا الجزء من القصة على الاقل مستمدتان من نموذج شعري مشترك وبالطبع هذا لا يعني بالضرورة ان القصة لم تكن موجودة بصيغة نثرية اصلية ، لكن من المحتمل ، ان كان الحال هكذا ، ان تكون تلك الصيغة موشاة بالقصائد .



- ٩ -

# الالقـاء والتأليف

لقي تأليف والقاء الشعر والقصة عنـد الشعوب الطورانيـة كل الرعاية . فقد رأينا ان الحكاية الرسمية عند اتراك اسية الوسـطى والشرقية كانت تحكي بصيغة الشعر والنثر الموقع وفي كلتا الحالتين لم تكن تلقى بصوت متكلم عادي بل بصوت القائي . ومن المحتمل كثيرا أن يكون هذا هو السبب في أننا لا نعرف أي شيء عن فن رواية القصة عند هذه الشعوب . لكن عند الشعوب الطورانية في السهب الغربـي والشمال الغربي حيث الحكاية تتواصل بشكل رئيسي بصيغة قصصية يبدو أن فن رواية القصة متطور تماما اذ يتحدث ليفشاين عن الفـن المتقن المقسم بالتقليد والمحاكاة لدى القاص القوزاقي كما يبـدو ان الموروثات النثرية قد حفظت لدى التركمانيين لثلاثمائة عـام مضت ولاتزال حية حتى ان قيد الرعاية تتناقلها فئة محترفة ومسؤولة أيضا عن القاء الشعر . مع ذلك ولسوء الحظ فان معلوماتنا هنا حول فـن رواية القصة ضئيلة جدا أيضا .

بالنسبة لتأليف والقاء الشعر فان معلوماتنا أوفر . فلقـد مورس فن التأليف الارتجالي بشكل واسع من قبل الرجال والنساء على امتداد آسية الوسطى والشمالية كلها . كان الشعر البطولي يروى بشـكل كبير عند التركمانيين والقرغيز من قبل فئة محترفة من الرجال ، لكن الى أقصى الشرق ولاسيما عند الياكوت وكذلك عند المغول والتونغو ، فان شعرا كهذا كان يتولاه بالنظم والرعاية نساء يبدو أنهن لا ينتمين

الى فئة محترفة . أما بالنسبة لشعر السهب الآبكاني فان معلوماتنا أقل وضوحا . كما أنه ليس هناك أي شك في أن الشعر كان الى حد ما موضع اهتمام الرجال . لكن ، هناك سبب الشك في أنه هنا أيضا كان هذا الفن يمارس من قبل النساء . معلوماتنا الاكثر اثارة بالنسبة لشعر الألتاي يتعلق بالقاءات الشامان الدرامية للشعر الديني . وبالنسبة لجميع هذه الشعوب ، ما عدا التركمانيين ، فان مصدر معلوماتنا الرئيسي هو مجموعة نصوص رادلوف رغم انه يمكن تعلم الكثير ايضا من الملاحظات العرضية للمسافرين الاخرين الذين كانوا يحضرون الالقاءات . لكن يجب الاعتراف تماما بأن المعلومات المتوفرة لدينا متفرقة وأقل قيمة الى حد ما . اذ رغم أنها يمكن أن تكون كاملة نسبيا فيما يتعلق بالشعرالبطولي عند القرغيز والتركمان الا أننا نجهل الى حد كبير كل ما يتعلق بتأليف القصائد اللابطولية لدى أتراك الابكان . ولسوف اقدم وصفا موجزا لحالات رعاية الشعر لدى كل من هذه الشعوب بقدر ما تسمح المادة والفراغ المتوفران لدى مبتدئةبالتركمانيين ومنتقلة باتجاه الشرق حتى الياكوت .

يقال ان القرغيز والتركمانيين يعدون الشعر والموسيقا متعتهم الاكثر رفعة . اذ يقول فاجيري ان المغامر مهما كان متعبا وجائعا بعد عمل بطولي محظوظ ، فانه سيصغي في الهواء الطلق وبسرور حقيقي « للباكشي » الذي يأتي لملاقاته والمحاربون الشبان ، وهم عائدون الى الوطن من غزو ما ، معتادون على امتاع انفسهم خلال الليل بالشعر والموسيقا . ويقال ان « الباكشي » كانوا كثرا اذ حتى في الصحراء ، حيث وسائل الرفاهية غير معروفة عمليا ، من النادر أن يكونوا غائبين انهم في بعض الاحيان يبدون كممثلين للشامانيين القدماء الذين اختفوا في الغرب منذ قدوم الاسلام . لكن فاجيري والاخرين يطلقون المصطلح نفسه على كل مغن وخاصة اولئك الذين كانوا يتواجدون في خانات خيفا السابقة .

يصف فامبيري في شاهد مدهش تأثير الالقاء البطولي على التركمانيين :

« لقد اعتاد بعض الباكشاي في المناسبات المهرجانية أو خلال تسليات المساء على القاء أشعار مخدوم قولي ، فعندما كنت في اتريك ، كانت خيمة احد اولئك الشعراء الغنائيين قريبة من خيمتنا ، وعندما زارنا في احدى الامسيات محضرا آلته الموسيقية معه ، تجمع حوله الشبان من المنطقة المجاورة مما اضطره لان يسليهم ببعض أغانيه البطولية . كان غناؤه يتألف من أصوات حنجرية مضغوطة يمكننا اعتبارها حشرجة أكثر من كونها غناء وكان يرافقها في البداية بلمسات ناعمة من أوتاره لكن بعد ذلك ، وحالما اشتدت الاثارة راح يرافقها بضربات اعنف على الآلة . وهكذا كلما كانت المعركة تحمى أكثر كانت غيرة وحماسة مستمعيه الشباب تصبح أكثر شراسة . والحقيقة ان المشهد كان يتحول الى نوع من الرومانس عندما يطلق البداة الشبان الآهات العميقة ملقين بقبعاتهم الى الارض قاذفين أيديهم بانفعال شديد وشعورهم تموج يمينا وشمالا تماما كما لو أنهم غاضبون يريدون ان يصارعوا بعضهم بعضا » .

وكان كل من الشاعر وراوي القصة التركماني يلقي مادته بشكل رئيسي خلال الامسيات .

.... « فقط خلال ساعات المساء ، وخاصة وقت الشتاء ، يحبون الاصغاء الى الحكايات الخرافية والقصص التي تعتبر تسلية ذات طبيعة تصبح أرفع وأكثر قيمة عندما يتقدم الباكشي الى الامام ، يرافقه الدوتار ( آلة مضاعفة الوتر ) ، ليغني بضع أغان عن كوروغلو » .

هنا ، كما في كل مكان تكون الوليمة هي المناسبة المفضلة لالقاء الشعر ويكون المغنون في بعض الأحيان فاقدي البصر :

.... « وغالبا ما يكون المغني المحترف عند التركمان راوي قصة أيضا . أما فيما يتعلق بالأغاني ، فالتقليد على ما يبدو هو أن تكون من المحفوظات التراثية أكثر مما هي ارتجالية . وحتى القصص النثرية، فان الصيغة تبدو محفوظة على نحو دقيق تماما . يعرف المغنون ورواة ـ القصص باسم « الأوشكز أو الخانات » . وهكذا يخبرنا تشودوزكو متحدثا عن انتقال قصص وقصائد البطل كوروغلو فيقول :

« يدعى الرواة المحترفون لقصص كوروغلو باكروغلو ـ خانات وذلك مأخوذ من كلمة « خانذان » وتعني « الغناء » . وقد كان واجبهم أن يحفظوا « مجالس » كوروغلو عن ظهر قلب ، ثم تجري روايتهم أو غناؤهم بمصاحبة الآلـة المفضلـة لكوروغلو ، « الشونغور » أو « السيتار » أي الكمان ذي الأوتار الثلاثة . الفردوسي كان له أيضا خاناته الذين يروون الشاهنامة وكذلك الرسول محمد ، له خاناته الذين يتلون القرآن . ذاكرة » هؤلاء المغنين مدهشة حقا ، إذ أنهم يلقون مادتهم لدى كل طلب وبنفس واحد ولعدة ساعات دون تلعثم مبتدئين الحكاية بالفقرة أو المقطع الشعري الذي يشير اليه المستمعون .

يخبرنا الكاتب نفسه أنه فيما يتعلق بالقاء الأغاني المنسوبة لكوروغلو :

« كان من واجب الأوشيكز ، أي الرواة المحترفين المتميزين لقصص كوروغلو أن يملؤوا الصورة بحكاية نثرية ، مفسرين أين ، متى وفي أية مناسبة ارتجلت المقطوعة الشعرية كذا ... ومثل أولئك الرواة كانوا يتواجدون في كل قرية ومدينة فارسية » .

تلك الموروثات يبدو أنها حفظت بشكل صحيح وبعناية غير عادية ، لنحكم من تقرير تشودوزكو :

« لقد ألححت على كتابتها ... كل سطر ، وكلمة كلمة ، من الحكاية التي أملاها علي خانات كوروغلو بعد تساؤلات طويلة متعبة تبين لي أنه

رغم بعض الاختلافات في حكايات الأوشيكز المتنوعة وخانات كوروغلو المحلفين فانهم يتوافقون جميعا بمادتهم وبأن ارتجالات كوروغلو خصوصا كانت هي نفسها في كل مكان » .

اخيرا يمكن أن نذكر أن تشودوزكو جمع « نماذجه من الشعر اللامكتوب » من الاتصالات الشفهية بالناس ــ الفئات الدنيا عموما ــ تلك التي لا تعرف القراءة ولا الكتابة .

لذلك ، من الواضح أننا نتعامل هنا مع تراث شفهي حقيقي ، هذا التراث حفظ على ما يبدو بأمانة استثنائية لثلاثمئة عام . كما حفظت سلسلات مميزة على نحو منفصل وباحكام تام مشكلة ذخائر الرواة المحترفين على وجه الحصر ، أولئك الذين يفحص ذاكرتهم الجمهور الامي ويتأكد من القصص والأغاني التي يصغي اليها .

يخبرنا رادلوف أن الأتراك الآبكان يتفوقون على جميع المجموعات الاخرى بوفرة شعرهم وهناك العديد من المغنين خلافا لأي مكان آخر . هنا ، كما عند أتراك الألتاي تلقى القصائد بصوت حنجري ضعيف . تحدث الالقاءات في الامسيات أو في الليل . وحين يبدأ المغني بالالقاء ، وهو بجانب ضوء النار يحيط به الجمهور المصغي ، يصبح ، كما يقول رادلوف ، صورة تستحق تأمل فنان . وهكذا يرى رادلوف ، وهو يتحدث عن بيئة القصائد الآبكانية وجوها ، يستطيع المرء فهم هــذا النوع من الشعر بشكل كامل فقط اذا تصور الظــروف التي ترعرع فيها ، وجرب الأثر الكامل الذي يتركه لدى المستمع . يحدث هــذا بشكل رئيسي في أمسيات الخــريف والشتاء ، عندما تكون الشعوب البدوية التي تعيش على الصيد والقنص ، وبعد عدة أسابيع قضتها في الجبال ذات الغابات ، تستعد لقضاء استراحة الليل في الأكواخ المبنية من الأغصان . عندما يجلس الصيادون المتعبون من المطاردة المتحفون بفرواتهم حول النار ، المبتهجون بدفئها ويكونون قد تناولوا لحومهم للتو ، يأخذ المغني آلته بيده ويبدأ بصوت حنجري عميق غناءه ، مترنما

أغنياته البطولية . الليل المظلم الذي يغلف المشهد كله ، سحر ضوء النار وزمجرة العاصفة التي تعصف حول الكوخ والألحان الحنجرية التي تصاحب غناء المغني ، كلها تشكل الاطار الضروري لصور الأغاني المتغيرة الملونة تلوينا رفيعا » .

.... « لقد وجدت أن من الصعب جدا اقناع أي شخص بمفارقة تشاتيغانه . المرأة العجوز التي رفضت الافتراق عن آلتها المقشرة القذرة المبجلة ، وهي تريني اياها ، قالت لي متسائلة فيما اذا كنت أظن أنه أمر معقول أن تبيع تشاتيغانها « وقد أصبحت موسيقية » الآن لكثرة ما لمستها الأيدي » .

الحادثة مثيرة لكونها تقدم لنا بعض الحجة الشك الذي أحسسته بأن شعر هؤلاء الناس تسوده الصفة الأنثوية الى حد كبير . ورغم أن رادلوف لا يعطينا أية ملاحظة عن هذا الأمر ، يمكن لنا أن نذكر في هذا الصدد أنه بين الياكوت والتونغو يقوم برعاية الشعر بشكل رئيسي النساء المسنات .

كما يقال أن الشعر لدى القرغيز يقدر أكثر من تقديره لدى أي من شعوب آسية الوسطى ، وانه ما من انجاز آخر يحوز على مثل ذلك التقدير . والارتجال يمارس على نطاق واسع بل ان كل فرد مستعد عمليا لالقاء الشعر على دائرة صغيرة من المستمعين، ورغم أن المتخصصين والمتهنين فقط هم الذين يرغبون في القاء الشعر على جمهور كبير . مع ذلك ، فان متخصصين كهؤلاء كانوا منتشرين نظرا لأن الولائم الكثيرة عند القرغيز ، وبشكل خاص وقت الجنائز ، كانت تعطي دفعا لمجموعة من المغنين البطوليين النموذجيين يعرفون باسم « الآكين » الذين يكسبون عيشهم بالانتقال من وليمة الى وليمة يغنون تمجيدا للمضيف ولامتاع الضيوف . كما كان السلاطين يعتبرون أنه من الضروري جدا بالنسبة لمنزلتهم أن يكون لديهم واحد من هؤلاء الرجال يكون تابعا لهم ، يمدحهم ويمجدهم بأشعاره في المناسبات العامة جميعها .

.... آتكينسون نفسه استمتع بصحبة احد هؤلاء المغنين اثناء رحلته عبر جونغاريا الغربية في المنطقة المجاورة لجبال آلاتو ، إذ زاره في معسكره اكثر سلاطين القرغيز في المنطقة محضرا مغنيه معه . وبينما كان يحضر العشاء ، أمر السلطان الرجل بالغناء ، وعلى الفور شرع يغني أغاني تصف القوة وحملات النهب الناجحة للسلطان واجداده قوبلت للتو بعاصفة من تصفيق الحضور .

.... كذلك يصف فينيوكوف انجازات واحد من هؤلاء المغنين من قبيلة ساري ـ باغيش من القرغيز كان ملحقا برتل الحملة الروسية عام ١٨٦٠ . ومن الواضح أنه كان متمكنا تماما كراوية للشعر القصصي وكذلك للمدح الارتجالي فيقول :

« يلتف حوله كل مساء حشد من المعجبين فاغري الأفواه الذين يستمعون بكل توق لقصصه وأغانيه . لقد كان خياله خصبا بشكل ملحوظ في ابتداع الاعمال البطولية لبطله ، ابن خان ما ، وهو يقوم بأكثر الرحلات جرأة الى مناطق عجيبة . الجزء الأكبر من القائه الجذل كان يرتجله وهو يمضي في رواية القصة ، أما الموضوع فيأخذه عادة من التراث . كذلك كان ترنيمه صحيحا على نحو عجيب مما يمكّن كل فرد حتى ذاك الذي لا يفهم الكلمات من أن يخمن معانيها والعواطف والاشارة التي يضفيها بمهارة على إلقائه مما يبين أنه مؤهل تماما للاستحواذ على اعجاب القرغيز باعتباره شاعرهم الرئيسي » .

من الواضح أن الروس كانوا يصغون لالقاء قصيدة قصصية بطولية مثل « ماناس » أو « جولوي » . كما يبدو أن الشاعر نفسه كان متمكنا أيضا من فن الاطراء الارتجالي لأن فينيوكوف يتابع فيخبرنا أنه عندما كان رئيس الحملة يقيم حفلة تسلية للقرغيز ، فان الشاعر نفسه كان يرتجل شعرا يشيد به بفضائل صاحب الوليمة « ربما انطلاقا من سخائه النبيل » . بشواهد كهذه تؤكد شعبية شعر المديح عند هؤلاء

الناس ، وهي غاية في الاهمية نظرا لأن قلة من النصوص الشعرية التي هي من هذا النوع سجلت على ما يبدو .

يقدم رادلوف صورة ممتعة عن واحد من هذه التجمعات :

« يلاحظ الفرد أن الراوي القرغيزي يحب أن يتحدث ويحاول أن يترك انطباعا حسنا لدى مستمعيه ، وذلك بإلقائه مقطوعات شعرية متقنة وتعابير محكمة . ومن الواضح ، أيضا ، ومن جميع الجوانب أن المستمعين يستمدون سرورهم من تعابير حسنة التنظيم ويمكنهم الحكم إذا كانت العبارة قد اختتمت على نحو حسن أم لا . فالصمت المطبق يحيي الراوي الذي يعرف كيف يمسك بجمهوره . انهم يجلسون ، رؤوسهم وأكتافهم محنية باتجاه الأمام ، عيونهم مشعة ، يتشربون كلمات المتحدث كلمة كلمة كما يتشربون كل تعبير بارع ، كل تلاعب ذكي بالكلمات يستدعي على الفور عاصفة من التصفيق » .

.... لكن لدى قراءة نصوص رادلوف ، يصعق المرء باستمرار بأماكن الضعف المتعددة في الحكاية ، وكذلك بالتكرارات الكثيرة والتناقضات غير المتوقعة . هذه العيوب تلاحظ بشكل خاص في النصوص الأكثر طموحا وخاصة في قصائد قرغيز القصصية الطويلة . ان وصفه للطريقة التي سجلت بها القصائد يجعل من الواضح تماما كيف تسربت هذه العيوب الى الحكاية ولعل ذلك يفيد بالقاء ضوء على التناقضات والتكرارات المتشابهة في قصائد قصصية طويلة أخرى .

لقد رافق تدوين الاغاني بطريقة الإملاء صعوبات كبيرة . فالمغني غير معتاد على الاملاء البطيء الذي يمكّن الفرد من متابعة الكتابة ، وعندما يتبنى هذه الطريقة ، فانه غالبا ما يفقد خيط الحكاية ، ويقع ، بسبب الحذوفات ، في تناقضات لا يمكن أن تحلها بسهولة الاسئلة التي تربك المغني أكثر . « في هذه الظروف لا يبقى لي ما أفعله سوى أن أدعه : أولا يغني لي بعض الحوادث ، مدونا بعض الملاحظات خلال ذلك تم

امتنع عن التسجيل الى أن يكون قد وصل الى مضمون الحادثة . بعدئذ ، اذا ما ظهرت بعض الحذوفات خلال املاء المغني الطويل ، أستطيع بسهولة أن أنبهه اليها ومن الملاحظ أنه رغم هذا الاجراء تحدث أيضا الكثير من الحذوفات » .

وهناك صعوبة أكبر تكمن في غياب الحافز الذي يمثله الحشد المصفق .

« فعلى الرغم من جميع محاولاتي ، لم أنجح في اعادة نسخ شعر المغنين بشكل كامل . الغناء المعاد للأغنية نفسها ، الاملاء البطيء ومقاطعاتي المتعددة غالبا ما كانت تبدد الاثارة الضرورية للمغني من أجل غناء جيد . لقد كان قادرا على الاملاء بطريقة متعبة مهملا تماما ما كان قد قدمه لي قبل وقت قليل بحرارة . ورغم أنني لم أسمح بالطبع بإنقاص التشجيع والهدايا كي أحسن من أداء المغنى ، الا أن هذا بالطبع لا يمكنه أن يحل محل الحافز الطبيعي . لهذا فقدت الأشعار المكتوبة حيويتها » .

اذن ، لا شك أن شرح رادلوف للحذوفات والتناقضات في إلقاءات المغنين البطوليين صحيح . لقد كتب زازوبرين ، ناشر قصيدة الألتاي « كوغوتي » ، في عام ١٩٣٤ يخبرنا أن مقياس التأليف الفني عند هؤلاء الناس رفيع جدا . فقد الفت حكاياتهم الشفهية الأصلية دون خطأ وكانت تلقى بينهم دون خطأ ، ذلك أن المغني معتاد على الالقاء في « المخيم » أمام جمهور واسع . تعزى التناقضات التي تسربت الى النصوص المدونة لسببين : ـ ١ ـ فقدان الحافز والاثارة من جمهور ناقد مستحسن ، ٢ ـ عملية الكتابة أو الاملاء البطيء جعلته يفقد خيطه ويتشعب تشعبات مختلفة للقصة التي يحتمل أن يعرف عنها عدة أشكال . اذ يحتمل أن يبتدىء بنسخة وينتهي بنسخة أخرى . لكن مثل هذه الاختلافات أو ما يدعى « بالاختلافات المألوفة » في الشعر الشعبي لا تحدث البتة عندما يلقي شعره وهو منسجم كل الانسجام

في حفلــة موسيقية . ذلك انه اذا ما وقــع راوٍ مغنٍ من الألتاي في تناقضات أو اضطرابات كهــذه أمام جمهــور محلي فانه سيتعرض للسخرية ولن يسمح له بالغناء مرة أخرى أبدا .

يخبرنا رادلوف أنه فيما يتعلق بطريقة الالقاء ، نجد أن المغني يقدم اغنيتين باستمرار : واحدة بايقاع سريع والاخرى بايقاع بطيء ولقد أتيحت له الفرصة لمراقبة تغيرات الايقاع هذه عند جميع المغنين الذين لم تكن لديهم أية معرفة بذلك على الاطلاق . ما عدا ذلك فان ألحــان مختلف المغنين هي متماثلة بدقة تامة تقريبا .

كما يخبرنا رادلوف أيضا أنه ، من حيث وضوح اللفظ ، يتفوق هؤلاء المغنون على مغني جميع الشعوب الاخرى « حتى القوزاق » . ويضيف بأن إلقاءهم الشجي للشعر لا يطغى البتة على مغزى الكلمات حتى أنه من السهل بالنسبة للاقرغيزي أن يتابع الأغنية . كذلك يضيف فاميري أن المغني القرغيزي يصاحب غناءه للشعر القصصي البطولي بعزفه « الكوبوز » مزدوجة ـ الوتر .

أن الصيغة التي انتقل بها التراث الشفهي عن طريق شعراء القرغيز مرنة مرونة فريدة . واذا كنت قد فهمت رادلوف فهما صحيحا أقول انه لم يكن هناك غياب للتسجيل الحرفي الصارم في الذاكرة للقصائد القصصية البطولية وحسب ، بل ان القصص نفسها كانت تتألف من كتلة من المادة ، من عدد من الحوادث التي يمكن ترتيبها واختيارهــا وفق رغبــة المغني . كما يمكن أن تكون موضع تقسيمات وتجميعات جديدة غير محددة . وهكذا ، لا يمكن اعتبار الكلمات ارتجالية فقط ، بل ان صيغة الحكاية يمكن أن تكون ارتجالية أيضا ، كما هو الأمــر بالنسبة « البيليني » الروسية . كذلك يشــير رادلوف الى أن من المستحيل تنظيم مجموعة شاملة للشعر الملحمي عند القرغيز . اذ أن الموضوعات نفسها لا تظهر في عدد غير محدد من التجمعات وحسب ، بل

انها تظهر دائما ضمن علاقات مختلفة مما يؤدي الى خلق صيغة جديدة للقصة مع كل إلقاء جديد لها .

« فكل مغن ، لديه المهارة الكافية ، يرتجل اغنياته دائما وفقاً لإلهام اللحظة . لهذا فانه لا يلقي الأغنية مرتين بالصيغة نفسها تماما وعلى المرء الا يفترض أن عملية الارتجال هذه تعني انه يؤلف قصيدة جديدة كل مرة . إن عملية الارتجال هذه لدى المغني تشبه تماما عملية ارتجال عازف البيانو . فكما يضع الأخير ، وعلى نحو منسجم ، النغمات المختلفة المعرفة بالنسبة له ، وكذلك النقلات والحركات وفقاً لإلهام اللحظة صانعا الجديد من القديم الذي يعرفه كذلك بفعل مغني القصائد الملحمية . ذلك انه من خلال الممارسة الشاملة لإنتاج فنه يكون لديه سلسلة كاملة من « عناصر الانتاج » ، إذا صح التعبير ، ويكون قادرا على وضعها معا باسلوب مناسب وفقا لزمن الحكاية . تتألف « عناصر انتاج » كهذه من صور لأوضاع وحوادث معينة مثل ولادة البطل ، تربية البطل ، مزايا الأسلحة ، التحضيرات للمعركة ، عاصفة المعركة ، الحديث بين الابطال قبل المعركة ، تصوير ميزات الاشخاص والأحصنة ، وصف لشخصيات الأبطال المعروفين ، مدح جمال العروس . ويتخذ فن المغني هويته فقط من ترتيب هذه الأجزاء المحكمة الثابتة للصور مع بعضها البعض وفقا لما تقتضيه الظروف وكذلك ربطها بأبيات أبدعها خصيصا المناسبة .

بعدئذ ، يمكن للمغني أن يستخدم في غنائه جميع العناصر الشكلانية المذكوره آنفاً لكن بأساليب مختلفة كثيراً . فهو يعرف كيف يقدم الصورة ذاتها ببضع لمسات قصيرة . كما يستطيع تصويرها بشكل أكثر كمالا أو يمكنه الدخول في وصف مفصل جداً وباشباع ملحمي . وهكذا ، كلما كان عدد العناصر الشكلانية المختلفة الموضوعة تحت تصرف المغني أكبر ، يكون اداؤه أكثر تشعبا . كما أنه يكون أقدر على الغناء أطول واطول دون أن يتعب المستمعين برتابة أوصافه . إن تعدد العناصر

الشكلانية ومهارة رصفها معا هو مقياس مهارة المغني ، إذ يتمكن المغني الماهر من القاء أي موضوع يريده ، أية قصة مرغوب بها ارتجالا مبينا آن الاحداث واضحة أما عينيه ، وعندما سألت واحداً من أكثر المغنين اتقانا ، راغبا في أن أعرف إذا كان باستطاعته غناء هذه الأغنية أو تلك أجابني : « أستطيع غناء أية أغنية كانت ، لأن الإله قد غرس موهبة الغناء هذه في قلبي . لقد منحني قدرة الكلام بلساني دون الحاجة البحث عنها في مكان آخر . انا لم أتعلم أيا من أغنياتي . إنها كلها تنبثق من داخل نفسي » ، وكان الرجل محقا . فالمغني الارتجالي يغني دون تفكير ، بكل بساطة ومن داخله ، ذاك الذي يعرفه ، حالما يصله الدافع . انه يغني من اللاشيء ، تماما كما تتدفق الكلمات على لسان المتكلم دون حاجة أو تعمد لأن يفكر بالحروف الضرورية لها أو يركبها .

« يستطيع المغني المحترف أن يغني يوما أو اسبوعا أو شهراً ، تماما مثلما يمكنه التحدث ورواية القصص طوال الوقت . لكن ، كما أن الرجل الذي يتعلم كثيراً ويصبح مملا لأنه يكرر نفسه في تجميع أفكاره كذلك هي الحال مع المغني . فاذا تركته يغني لمدة طويلة فان مخزونه من الأوصاف يصل الى نهايته مما يضطره لأن يكرر نفسه ويصبح مملا . ولقد تأكد لي هذا من أغنية « توشتوك » التي أعيدت لي من قبل المغني نفسه الذي أملى علي أغنية جواوي . أراد المغني أن يلقي علي أيضا أغنية جوغورو لكن كان علي الانسحاب في وسط الأغنية الأخيرة ولم أدخلها في نماذجي الأدبية لأنها مجرد اعادة مملة لأوصاف سابقة وكانت خالية من أية أهمية » .

إن الكلمات التي يصف بها المغني القرغيزي الالهام السماوي لرادلوف لتذكرنا بالشاعر الانجلو ساكسوني ـ كبدمون والزائر الملائكي الذي يضع الموسيقى والشعر في قلبه وكذلك هسيود الذي يدعي انه حصل على فنه الشعري بإلهام من الآلهة التي علمته شعره بينما كان يرعى القطيع على منحدرات هيلكون المقدسة . كما نذكرنا أيضا بفيميوسس ، مغني إيثاكا ، الذي يدعي إنه متعلم ذاتيا وأن القصائد

من جميع الانواع غرسة الآلهة في قلبه . كذلك تعيدنا الى ديمودوكوس الذي نقل عنه الشيء ذاته . وما يتبع في نص رادلوف صحيح جداً أيضا . إن ملل المغني والهفوات المتتابعة في الذاكرة والحكاية الضعيفة تحضر الينا باستمرار عند نهاية قصائد رادلوف التي تمثل تناقضا مدهشا مع مشاهدها الافتتاحية المتألقة ، لكن بالرغم من ذلك فنحن نشكو افتقادنا لأغنية « جوغورو » .

هذه الأدلة توحي بأن التراث الشفهي عند هؤلاء الناس أي الحفظ الشفهي الدقيق كان على مستوى منخفض بشكل استثنائي ، نظراً لأن التأليف الارتجالي كان رفيع المستوى ، جاعلا عبء الحكاية الارتجالية والتأليف الشفهي الارتجالي مضاعفا على عاتق الملقي . وكتوضيح لهذه الممارسة يمكننا الاشارة الى الحادثة الثانية في سلسلة ماناس والتي تظهره منتصرا على جميع الشعوب المحيطة ما عدا « الروس ، والقيصر الابيض » الذي يقدم على انه على اتصال وثيق به . وكان رأي رادلوف ان العلاقات مع الروس لم يكن لها أي دور في القصة الاصلية بل إن الراوي قدمها خصيصاً للمناسبة احتراما للضابط الروسي ورادلوف نفسه الذي كان بالطبع موجودا عند الالقاء . كما كان رادلوف يعتقد أن المغني لم يؤلف القصيدة فحسب بل أيضا القصة الحقيقية اولادة ماناس وطفولته المبكرة وفقا لايحاء اللحظة وعفويتها بل احس بنوع من القناعة أن القصة لا وجود لها من قبل بل أن الشاعر اندفع لتأليف قصيدة مباشرة حول موضوع إثارة سؤال بالمصادفة كان قد طرحه رادلوف حول ولادة البطل . لكن إذا كان رادلوف محقا يمكن لنا الافتراض ، وعلى نحو سليم ، إن المغني ألف القصيدة على غرار قصيدة تراثية ، كما يلاحظ انه في سياق التطور الرفيع للتاليف الارتجالي باعتباره نقيض الحفظ ، فان القرغيز يختلفون اختلافا كبيراً عن التركمان الذين تطور بينهم الحفظ الشفوي الدقيق تطورا عاليا .

كما يبين رادلوف أن لمكانة ولمزاج الجمهور تأثيرا حسيا كبيرا على مضمون القصيدة . فهو يضيف : فيما يتعلق بوصفه لما يتركه الحافز

والاثارة من أثر على المغني القيرغيزي الذي كان قد استشهد به آنفا ، قائلا :

« بالطبع يأتي الحافز الخارجي من حشد المستمعين الذين يحيطون بالمغنين . بما أن المغني يريد كسب تعاطف الحشد الذي لا يكسب من خلاله الشهرة فحسب بل فؤائد أخرى أيضا ، لذا يحاول تلوين اغنيته وفقا للمستمعين الذين يحيطون به . فاذا لم يطلب منه بشكل مباشر أن يغني راويا حادثة محددة ، فانه يبدأ اغنيته بتمهيد سيوجه جمهوره الى عالم أفكاره . أنه ، من خلال الفن الأكثر براعة والتلميحات لأكثر الأشخاص تميزا في دائرة المستمعين حوله ، يعرف كيف يكسب تعاطف جمهوره قبل الانتقال الى الأغنية الملائمة ، فاذا لاحظ من هتافات مستمعيه أنه قد حاز على كامل الانتباه ، فانه اما أن يتقدم مباشرة للعمل أو يقدم صورةموجزةعن أحداث معينة تقود الى الحادثة التي يجب أن تغنى . بعدئذ ينتقل الى العمل كذلك ، فان الأغنية لا تقدم بالايقاع نفسه . فتعاطف المستمعين يدفع المغني دائما الى بذل المزيد من الجهد والقوة ، ومن خلال ذلك التعاطف يعرف كيف يكيف الأغنية مع مزاج مستمعيه تكييفا دقيقا . فاذا كان القرغيز الموجودون من الأغنياء والمميزين فانه يعرف كيف يقدم المدائح بشكل بارع جدا لعائلاتهم وكيف يغني حوادث كتلك التي يعتقد أنها تثير تعاطف الناس المميزين . أما اذا كان مستمعوه مجرد أناس فقراء فهو لن يكون خجلا من تقديم ملاحظات حاقدة على المميزين والأغنياء بقدر ما يحوز ذلك على موافقة مستمعيه فعليا . هنا يمكنه للمرء الاشارة بشكل كبير الى القصة الثالثة في ماناس التي كان المقصود منها أن توافق ذوقي وحده .

مع ذلك ، يتفهم المغني بشكل جيد جدا متى يكف عن أغنيته . فاذا ظهر الملل على الجمهور من أقل اشارة ، يحاول للمرة الأخرى اثارة الانتباه بالتحدث عن صراع من أجل رفع الاشياء ثم ، وبعد اثارة عاصفة من التصفيق ، ينهي قصيدته بشكل مفاجيء . انه لمثير للاعجاب ، كيف

يعرف المغني جمهوره . لقد شهدت بنفسي أحد السلاطين يهب فجأة خلال أغنية من الأغاني وينزع من على كتفيه معطفه الحريري ليلقيه ، وهو مسرور بفعل ذلك على كتفي المغني كهدية له . »

والأمر المثير للاستغراب هو أي فقرات القصائد يمكنها أن تحدث أكبر استحسان لدى الجمهور . يلاحظ رادلوف أنه غالبا ما يظهر أشد استحسان لفقرات لم تترك لديه أدنى انطباع ، فقرات بدت له مجرد تناغم كلمات واستخدام بارع للقافية . مثلا قائمة « الابطال الأربعين » كانت واحدة من الفقرات المفضلات في أغنية ماناس . وهذه حقيقة تفسر تكرار تقديم هذه القائمة في القصائد . كما ينبغي التذكر أن القصيدة التي تعدد ميزات الحصان المثالي عند التركمان هي من أكثر القصائد شيوعا .

ولقد كان يسرنا أن نعرف المزيد بشأن اجراءات المغني القرغيزي ، تحضيره لمهمته ومخزونه لكن ليس لدينا معلومات تفصيلية حول هذه النقاط . اننا نعلم كما ذكر سابقا أن المغني نفسه قد ألقى قصيدتي جولوي واير توشتوك ولم يكن قد استنفذ مخزونه بعد . لكن لا نعرف كم هو اتساع مداه ومجاله فعلبا أو الى أي حد كانتا نموذجيتين بالنسبة المغنين الآخرين . كذلك ليس لدينا معلومات دقيقة ، كتلك التى نملكها عن الروس واليوغسلاف ، بشأن سرعة الراوي أو طول الزمن الذي يكون من خلاله قادرا على تقديم أداء مستمر . يخبرنا فاليخانوف بأن القرغيز يقولون أن ثلاث ليال غير كافية لسرد سلسلة ماناس وكذلك يحتاج الى زمن كهذا لسردسيماتاي وفي الواقع اذا رويب سلسلة ماناس الكاملة كما هي في مجموعة رادلوف يعتقد المرء بأن ثلاث ليال ستكون أقصر بكثير من الزمن الذي تحتاجه .

لقد توقفنا طويلا نوعا ما عند الادلة المقدمة من قبل رادلوف فيما يتعلق بالالقاء وتأليف الشعر البطولي عند القرغيز ، وذلك جزئيا لأنها كاملة وبالغة القيمة فيما يتعلق بمسائل لا نملك عنها الا معلومات قليلة

نسبيا من مصادر اخرى وجزئيا لأن رادلوف مراقب متعاطف وقريب بشكل استثنائي ومرجع موثوق جدا . علاوة على ذلك ، فان الكثير مما أخبرنا ، عن هؤلاء الناس ، يصح تماما على المغنين البطوليين عند الشعوب الأخرى . والحقيقة ، هذا يصح أيضا على بعض الآداب القديمة كالتي أشير اليها آنفا ، وطبقا للادلالة المتوفرة لنا عن اليوغسلاف والروس ، اضافة الى بعض الشعوب التركية التي تتطابق بشكل محكم مع تقرير رادلوف كذلك يمكن لنا الاشارة على وجه الخصوص الى وصف ليفشاين للالقاء عند القوزاق . ففيه يخبرنا أن كلمات الأغاني ، رغم أنها محفوظة عن ظهر قلب ، الاأنهالمتكن تنتقل من قرغيزي ( أي كازاخي ) الى آخر دون تغيير ، « لأن كل قرغيزي هو مرتجل يروي الأحداث وفق رغبته الخاصة . »

أما الشعر البطولي عند الياكوت في الشمال ، فقد كان في عهدة النساء بشكل خاص ، ذلك أنهعلى نهو كوليما (kolyma) كان الشعر على ما يبدو يؤدى من قبل النساء العجائز على نحو خاص رغم أن العديد منهن يكن فاقدات البصر.

....« حتى هذا اليوم ، « يكتب شكلوفسكي » ، ستظل تسمع في أقصى الشرق الشمالي من سيبرية في كوخ معتم نوعا ما لا تضيئه الا النار قصة دجينيك المرعب تلقيها ، مترنمة ، عجوز عمياء » .

هنا ، لا بد منأن نذكر أن دجينيك كان قائد ثورة مشؤومة ضد الروس في القرن السابع عشر . كما يخبرنا شكلوفسكي أيضا بأن الملاحم الياكوتية جديرة بالملاحظة بسبب غناها الرائع بالخيال ووفرة الوصف . « فالمرأة العجوز » كما يضيف « تصف بتفصيل دقيق عملية الفرار المرعبة ونوعية السكاكين المستخدمة بينما يجلس ، على المقاعد المجاورة للجدران . الياكوتيون وهم يستمعون بوجوه مذعورة شاحبة يخشون أن ينطقوا كلمة واحدة » .

كذلك ، فان مهمة المغني في الالقاء والتأليف الارتجالي تصبح أخف ومستوى فنه دون شك ارفع وذلك بسبب الممارسة الواسعة لهواية التأليف الشعري عند الشعوب الطورانية وللاستخدام العام للبيان المصقول في المحادثة العادية . وكما يتضح في الأجزاء السابقة فان فن التأليف الارتجالي كان يمارس على نطاق واسع من قبل سكان السهوب جميعا وبمختلف فئاتهم ، كذلك يخبرنا أن القرغيز كانوا متفوقين في هذه الفنون على جميع الشعوب المجاورة .

يكتب راداوف « تنساب كلمات كل قرغيزي انسيابا من لسانه . فهو لا يمتلك جاهزية اللغة كهذه فحسب بل يمكنه ارتجال القصائد الطويلة ، بل حتى في محادثته العادية تظهر لمسات من القافية والتنظيم المصطنع . لغته مجازية وتعابيره حادة وموجزة فلا عجب أن ينبثق من شعب كهذا خصوصا أدب شفوي غني .

كذلك يبدو أن التأليف المرتجل كان ينظر اليه باعتباره واحدا من الانجازات الرفيعة للبدوي حسن التربية ، فقد روى فاليخانوف حادثة سارة توضح جيدا الاستخدام السهل للشعر في التخاطب بين هؤلاء الناس . فعندما كان فاليخانوف في المنطقة المجاورة لجبال آلاتو قام السلطان بزيارة لقبيلة جالاير من الكازاخيين : « فجأة رفع رأسه ، ملقيا نظرة ثاقبة حوله ، ثم قال بأبيات مقفاة : يمتلك الجالاير الكثير من الأغنام ، ويمتلك الجانغازي الكثير من الأفكار » ... أثناء ذلك أدار السلطان عينيه بطريقة غريبة ناطقا بكلمات عادية على شكل أبيات مزدوجة من الشعر .

ولقد اعتبر فاليخانوف والمراجع الروسية السلطان شخصا أبله ، لكن ممارسة المرء العادي التعبير عن أفكاره على شكل قصائد موجزة كانت منتشرة جدا في السهوب . فمن المحتمل كثيرا أن السلطان كان فقط يجري محادثة مهذبة وفقا للمعايير المحلية . اذ يخبرنا ايرمان عن الياكوت أن « أغاني هؤلاء الناس ... تنتقل بعيدا ، بمعظمها ، تماما

كما تنشأ ، لأن كل فرد سواء أكان في رحلة أم في مزاج مرح في البيت يغني ماتتركه الأشياء حوله وفي اللحظة ذاتها من انطباعات في نفسه .

كما يخبرنا الكاتب نفسه أن قصائدهم تتضمن غالبا فقرات غير عادية لأنهم . « يفترضون أن أشجار الغابة تجري محادثة مع بعضها البعض والأشياء الجامدة تتحادث مع الرجال » .

من هذا يبدو أن شعر الياكوت مؤلف باسلوب متقن ومجازي ، وطريقة القائهم استثنائية وهامة أيضا .

« ان لديهم لهذه الغاية ، نوعا من الأغنية المؤلفة من نغمتين فقط . هاتان النغمتان تتكرران بطريقة تتبع فيها النغمة العالية الأخرى المنخفضة حتى نهاية كل جزء أو كل بيت شعر ، وعندما يعكس ترتيبهما ينقلب الجو كله حزيناجدا حتى أنه غالبا ما كان يخيل الي أنني أسمع أحدا ينوح بصوت مرتفع بينما هي بالواقع مجرد أغنية الياكوت المرتجلة . »

كذلك يشير كوشران الى انتشار عادة التأليف المرتجل عند الياكوت ، حتى عندما لا يكون هناك أي جمهور حاضر . فلقد سمع « أميرا » ياكوتيا يسوق حصانه وهو يغني . بعدئذ يعلق : « وقد لا يكون هناك أي معنى منتظم لما يغنون لكونه مؤلفا من أية تلميحات عرضية حول الطقس ، الاشجار ، الانهار ، المتاعب ، الخيول .. وهلم جرا وذلك وفقا لدافع اللحظة المباشر » .

.. يجب ارجاع الكثير من ممارسات التأليف الشعري المرتجل الشائعة بين الشعوب الطورانية وكذلك الاستخدام العام للبيان المصقول وحتى الشعري في المحادثة العادية الى المنافسات في الارتجال الشعري السائد في كل مكان بدءا من نهر كوليما في اقصى حدود سيبيرية الشرقية الشمالية وحتى تركمان الغرب . فهذه المبارايات أو المنافسات الشعرية كانت تجري ، كما رأينا ، بين كل من المغنين المحترفين وكذلك الشبان

من كلا الجنسين . في بعض الاحيان يناضل شابان او شاب وشابة لاثبات من يصمد اكثر في ارتجال أشعار ذكية قاسية أو في اسئلة وأجوبةالالغاز. كما انه ولا بد ، كان لمباريات شعرية كهذه أثر محفز بشكل خاص عند الشعوب التركية في الالتاي ، وذلك لأنه يقال انها كانت تحدث بين المغنين المشهورين لدى المجموعات أو القبائل المختلفة . هذه الممارسة قديمة على مايبدو عند الشعوب الطورانية لأن الحاج الصيني الشهير هوان شوانغ يصنف في القرن السابع عشر بعد الميلاد الاتراك على انهم مؤهلون جيدا لغناء الأغاني بالبديهة ، كما ان عادة اجراء المباريات الشعرية في الصين والهند كانت منتشرة على مايبدو منذ تاريخ مبكر .

من الملاحظ ايضا ، انه بينما كان الالقاء اللامحترف يمارس من قبل الجنسين بالتساوي ، الا أن المغني والراوي المتهن للشعر البطولي كان عموما من الرجال وذلك على الأقل بين الاتراك الغربيين واتراك آسية الوسطى . بيد ان الشعر القصصي كان يلقى بشكل رئيسي من قبل النساء عند الياكوت ومن المحتمل ايضا عند التونغو هنا ، ترى سببا للشك في أن شعر الشعوب التركية الابكانية والقصيدة القرغيزية « جولوى » يشكلان جزءا من الذخيرة الانثوية . هذا بالطبع مجرد حدس ، مع ذلك ، من المثير أن نلاحظ في هذا الصدد أن إلقاء « أغاني الحب والحرب ، أغاني المغامرة الخرافية أو الانجازات البطولية عند المغول » كانت تؤدى ، كما يقال ، من قبل النساء بشكل عام في الولائم المغولية الكبيرة .

وفيما يتعلق بممارسة التأليف والالقاء الارتجالي للشعر الذي القينا نظرة عليه ، فان من المثير ان نرجع الى الدليل المقدم في النصوص. لهذا الدليل ميزة رائعة نوعا ما لأنني لم اذكر مرجعا واحدا مفردا بالنسبة للمغني أو الشاعر المحترف لكل من الشعر والقصة . والحقيقة ، وعلى حد علمي ، فان الشعر القصصي سواء كان بطوليا أو لابطوليا لايقدم اية ارضية للافتراض بوجود اي فئة محترفة له ماعدا فئة الحدادين ، والقصة البطولية لاتقول شيئا ايضا فيما يتعلق بهذا الموضوع . . . :

من ناحية أخرى فان المراجع المتعلقة بالقاء الشعر من قبل افراد خاصين شائعة بشكل مفرط في كل من النثر والشعر ، ويبدو التأليف الشعري المرتجل على انه فن مورس بشكل عام من قبل جميع الفئات . كما ان شخصيات القصص تقدم ليس فقط في التأليف الرسمي بل ايضا في المحادثة العرضية على انها تنتظم وفق بحور الشعر . كذلك يبدو بعض الابطال ، مثل آك كوبوك ، على انه موسيقي جيد أيضا . فآك كوبوك يستطيع العزف على التشاتيغان وعلى آلة تشبه الكمان ويقدم أيضا كشاعر مفكر لكنه محارب وأمير وليس شاعرا او مغنيا محترفا تماما .

لهذا السبب ، فان الدور الذي لعبه المغني المحترف في التراث الشفهي للشعوب الطورانية في الأزمنة الحديثة لعبه ايضا الهاوي المثقف في المناسبات الرسمية وفي الحياة اليومية العرضية كلتيهما . كما نقال انه عندما تناول ماناس الطعام مع أبطاله الأربعين كانوا يغنون الأغاني . كما غنيت الاغاني ايضا في الوليمة التي اقامها البطل الكواريكي اودسانغ باغ . فعندما بدأت المجموعة الأكل ، يقال أن أود سانغ باغ راح يتجول بين افرادها صائحا « غنوا » ثم يحكي لنا انهم غنوا ومدحوه . كذلك يقدم الابطال والبطلات على انهم يغنون ايضا وهم يسيرون في رحلات طويلة معا . كما يقدم أود سانغ باغ نفسه على أنه يضحك ويغني مع رفيقه كارا ماتير وهما يصعدان التلال .

على أن الشاعر المغني الاكثر اتقانا ، والذي اشير اليه في الادب ، هو بطل « اود سانغ باغ » تاسكا ماتير . فهو الرجل الوحيد في الحاشية الذي يستطيع عزف أربعين اغنية مختلفة على التشاتيغان ذات الاوتار الأربعين . وهو يظل يعزف هكذا حتى ليأخذ العجب بالناس المسنين وتلتف الطيور في طيرانها وتدور حوله ثلاث مرات مصغية . وعندما يعود متنكرا بعد طول غياب يعلن عن هويته لأود سانغ باغ بأغنية مرتجلة .

« توضع التشاتيغان ذات الأربعين وترا على الصدر الأسود . يأخذ الشاب التشاتيغان ويضع المشط تحت الاوتار ثم يبدأ العزف . يعزف الاغنيات التي كان قد عزفها في الماضي لكنه لايعزفها بشكل جيد . عندئذ

يضع اود سانغ باغ البراندي امامه وعندما يشرب الشاب يعزف بشكل أفضل . للمرة الثانية يسكب البراندي فيغدو عزفه افضل وافضل . وعندما يشرب للمرة الثالثة يعزف بشكل يثير الاعجاب ثم يغني ، مع العزف : « تاسكا ماتير ذهب بعيدا من هنا منذ ثلاث سنوات . لقدشاهد أرضا اخرى وحتى الآن لايزال البطل تاسكا ماتير القوي حيا » .

في الماضي ، كان الغناء على ما يبدو موضع رعاية شديدة عند الأتراك والمغول . اذ يكتب باين دي كاربيني عن اقامته لدى باتوخان وهو في طريقه الى كارا كورام في منغوليا الشمالية لزيارة بلاط كوجوك خان ما بين السنوات ١٢٤٥ ــ ١٢٤٧ ، فيقول ان المذكور لم يكن يشرب قط الا في مجالس الغناء وعزف القيثار ومتى كان يخرج من خيمته كانالناس يغنون له وحين يتحدث عن الاتراك الكابشاك ، يخبرنا الكاتب نفسه ان راقودا واسعا من شراب الكوميس كان يوجد باستمرار امام باب خيمة الزعيم وبقربه عازف قيثار مع قيثاره ، ومتى بدأ الزعيم بالشرب يصرخ واحد من خدمه بصوت مرتفع : « ها » عندئذ يبدأ عازف القيثار بالعزف على قيثاره .

ابن بطوطه يتحدث أيضا عن عادة الشرب بصحبة الغناء عند اتراك الكابشاك . فعندما كان السلطان يرغب بالشرب ، كانت ابنته تأخذ كأسا بيدها ثم تحيي والدها راكعة على ركبتها حانية رأسها ثم تقدم له الكأس بعدئذ تقدم كأسا الى « الخاتون » الكبيرة ومن ثم « الخاتونات » الاخريات وذلك بالدور ووفقا لمنزلتهن . اخيرا ينهض الامراء الادنى منزلة فيقدمون الشراب لأبناء السلطان ويغنون طوال الوقت الاغنيات القصيرة .تستحضر هذه الفقرة الى الذهن وصف الشاعر الانجلو ساكسوني في قصيدة « بيولوف » لابنة « هروثغار » ، ملك الدنمارك ، وهي تقدم شراب « الميد » لمن حولها في وليمة هيورت ، هنا ايضا غنى مغن بصوت واضح . كذلك لاحظ المبشر وليام روبروك الذي أقام في بلاط الامير المغولي مانغو خان ، عام ١٢٥٤ ، تصرفات مشابهة دارجة وحبا مشابهـا للموسيقا لأغراض احتفالية .



« ١٠ »

# الشــامان

لقد القينا حتى الآن نظرة فقط على الشاعر الذي يؤلف ويلقي بهدف التسلية والاحتفال ، والشاعر غير المحترف الذي يؤلف شعر المناسبات وشعر الطقوس الاجتماعية . يبقى هناك صنف هام من الشعراء والمسؤولين بشكل رئيسي عن الشعر الروحي والفكري ـ النقابي . هؤلاء هم الشامانيون والباكشي. المجموعة الاولى وجدت بشكل أساسي في جبال آسية الوسطى وفي السهوب الشرقية والشمالية بينما تنتمي المجموعة الاخيرة بشكل رئيسي الى الغرب . واذا ما تحدثنا بشكل عـام فان الشامانيين وجدوا بين الشعوب التركية والسيبيرية الاخـرى التي لا تنتمي الى أي من الأديان الكبيرة مثل البوذية ، الاسلام أو المسيحية ، فيما ينتمي الباكشي الى البلدان التي اعتنقت الاسلام مثل الكازاخيين والتركمانيين . باحث معاصر وصفهم علــى أنهم مغنــون ، شعراء ، موسيقيون ، عرافون ، كهان وأطباء وحراس للتقاليد الدينية الشائعة ومحافظون على الاسطورة القديمة أما رادلوف وآخرون فيعتقدون بأن الباكشي هم الممثلون المعاصرون للشامانيين الاوائل في الغرب وذلك أن أعمال الشامان الدينية القديمة قد انتقلت الى الفقهاء المسلمين تاركين للباكشي اعمالهم الأقل روحانية وفكرية ، لكن ليس هناك ادنى شك بأن بعض القاءات الباكشي ذات صلة واضحة بالشامانية وتبين دراسات الباكشي التي نشرت من قبل كاستانين في عام ١٩٣٠ ومن قبل كوبر لوزادي في عام ١٩٣٠ بأن هذه الصلة أوثق حتى مما يفترضها البعض .

في هذه الدراسة الموجـزة ، سنركز بشكل عـام لا حصري على الشامانيين الذكور والاناث عند الاتراك الوثنيين في آسية الشرقية والوسطى

فالمصطلح « شامان » والصيغة الانثوية المروسنة ( أي مأخوذة من الروسية ، شامانكا : « أي الشامانة » ، « العرافة » يستعملان عموما للدلالة على كل شخص من الفئة الاصلية المحترفة لهذه المهنة عند السيبيريين الوثنيين والشعوب التركية عموما . وليس هناك أي شك في انهما كانا يطلقان على عدد كبير من فئات مختلفة من الناس ويقال أن كلمة شامان بمعناها الحقيقي الشائع لا توجد الا عند التونغو ، البوريات والياكوت وهي اصلية فقط بالنسبة للتونغو الكلمة المستخدمة بين اتراك الالتاي هي كام . أما المغول ، البوريات ، الياكوت وشعب الالتاي والقرغيز . ـ الخ فيستخدمون جميعهم الكلمة نفسها بالنسبة للشامانية الانثى في حين أن المصطلح المستخدم للشامان الذكر مختلف في كل هذه المجموعات .

... تظهر الكلمة كام أولا في النص اليوغوري ، كودا تكوبيليك المكتوب عام ١٠٩٦ حيث تستخدم عدة مرات : تظهر ايضا في شرح للغة الكومانس جمعه ايطالي في عام ١٣٠٣ ، ويقال أن الشامانية تطورت في الماضي على نحو خاص قرب بحيرة بايكال وفي جبال الألتاي وانها وصلت أوج قوتها في زمن جنكيز خان وأتباعه المباشرين . وسوف نرى، أن شاماني هي المنطقة بارعون اليوم خصصيا في فن الشعر المرتجل وفي التمثيل الدرامي ، لهذا سأركز على الملاحظات الموجزة التالية بشكل اولي على أهالي الألتاي والمناطق المجاورة آخذة بعين الاعتبار الشامانية ذات الصلة بالياكوت و ( بالمنغول ) المجاورين البوريات ، والى حد اقل على ممارسات الباكتي في الغرب . نتيجة لذلك سأحصر انتباهي بقدر الامكان بالشامانيين الذين تكون اعمالهم كهنوتية ونبوئية والذين لديهم عادة تجسيد مفاهيمهم الفكرية والروحية بصيغة ادبية وفنية . وانه لمؤسف كثيرا أن هذه الدراسة لا تشمل الشامانات الاناث ، وذلك بسبب ندرة النصوص المدونة عنهن . مع ذلك يجب أن يظل في البال دائما انه بصرف النظر عن الشامان المحترف ، فان الحياة الفكرية للسهب هي أنثوية الى حد كبير .

ليس من السهل تعريف عمل الشامان فهو الوسيط بين رجال قبيلته الماثلين وبين العالم الروحي . يقدم صلوات القبيلة الى الارواح سواء منها المقيمة في السموات الستة عشرة او الى ايرليك خان ، حاكم الموتى الأسود الذي يقيم في العالم السفلي . كما انه يوصل الاضحية القبلية لباى بولغين ، الاله الاعلى الذي يقيم في السماء العليا ويوصل ارواح الموتى الى مقرها الاخير في مملكة ايرليك . انه في هذين المجالين يقوم بدور البسوشوبمبوس (Psuchropmpos) ويبدو انه يمثل بمقدرته الوظيفية هذه الروح الجماعية لقبيلته التي يرمز اليها عموما بهيئة طائر . في رحلاته الروحية ، غالبا ما يمتطي الشامان اما طيرا او يتحول هو نفسه الى طائر ، وفي هذه المجالات يختلف العرف محليا في التفاصيل . لكن من الاسلم القول انه مهما كانت الطموحات الروحية للشعوب التركية ومهما كانت الصيغة الدقيقة لمعتقداتهم الدينية فهي جميعها تتركز وعلى نحو مؤكد في الشامان باعتباره القوة الروحية الرئيسية المنفذة للجماعة كما يمكن القول انه يمثل القبيلة المترابطة روحانيا .

الطريقة التي يعبر بها الشامان عن دوره كممثل روحي لقبيلته ممتعة ومثيرة . انها تتألف حسب ما وصل الينا من تسجيلات عنها ، من أداء مرتجل موحد من الموسيقا هي عموما موسيقا الطبل ومن الغناء ، والرقص ومقدار معين من التمثيل الايمائي . العنصر الدرامي يتنوع ربما اكثر من غيره ، بدءا من اخراج الصوت من البطن وحتى اعمال الالقاء ، مروراً بتقليد أصوات الحيوانات والطيور القادمة بشكل طبيعي من جهات مختلفة وكذلك الموتى من اقرباء وأصدقاء اولئك الموجودين اضافة الى اعمال مشهدية متقنة تقارب الدراما الحقيقية . يكون الرقص عموما سريعا ومنهكا رغم انه يستمر لفترة طويلة ومن المهم ان نلاحظ أنه يظل تحت سيطرة الشامان تماما . تبدو حركات الشامان خليعة وشرسة جزئيا بسبب السرعة القصوى للرقص وجزئيا بسبب عدم الفة الاوروبي ، وكذلك المحلي لهذا النوع من الرقص الذي يبدو وكأنه يشبه

كثيرا رقصات البود هيزفاتا (Bodhisafatas) المصورة في الرسوم البوذية . لكنها دون شك تحمل علاقة ما بالنار ، وانها لحقيقة هامة أن الشامان لا يصدم أبدا ايا من جمهوره رغم أن الرقص يجري عادة في الحيز الضيق بين النار والجمهور الذي يكتظ في الخيمة .

قوى الشامان تلك يتم استدعاؤها بناء على الطلب ، عاما كان ذلك الطلب أم خاصا . والمناسبة العظمى التى يدعى اليها شامان الألتاي والأتراك الليبيد لأداء مهمته هي تقديم الحصان كاضحية سنوية من القبيلة لباى يولغين أعظم الآلهة اللاي يقيم في السماء العليا . في هذه المناسبة ، يقدم المساعدة لشامان الاتراك الليبيد ، تسعة رجال يتوزعون حول الحصان . حفلة مماثلة لحفلة اتراك الألتاي من عدة وجوه تجري لدى المنغول ( البوريات ) . كما يكون الجمهور في بعض الأحيان والى حد معين مشاركا ايضا في هذه المناسبات العامة . هناك مناسبة اخرى تطالب فيها خدمات الشامان هى احتفال الياكوت الخريفي الذي يجري ليلا ويكرس للأرواح السوداء . هذا الاحتفال يجري باشراف تسعة شامانيين وتسع شامانيات . كذلك غالبا ما يستدعى الشامان وعلى نحو خاص عندما يمرض شخص او يموت . يتكون الجمهور في هذهالمناسبات فقط من اسرةالشخص المتوفى أو المريض وبعض اصدقائه والجيران . انهم بكل بساطة متفرجون رغم أن زوج الشامانية التي شهد بوتانيس أداءها قد قدم لها بعض المساعدة الخفيفة في البداية والنهاية .

يمكن القول أن الشامانيين يؤلفون الفئة المحترفة لدى الأتراك الوثنيين وبمعزل عن الحداد الذي لا نسمع عنه الا القليل ، ورجل الدين أحيانا او التاجر او الاجنبي اللاي يتواجد عموما ومن حين لآخر في حاشية الزعماء الاكثر أهمية ، فان حياة الاتراك وخصوصا الحياة الفكرية منوطة بشكل كامل تقريبا بالشامانيين مع ذلك فان حياة هؤلاء الرجال والنساء ـ والنساء نادرات نسبيا عند الاتراك والتونغو رغم أنهن معروفات اكثر عند الياكوت ـ لا تختلف اختلافا ملحوظا عن حياة

الآخرين الاخرى . فهم لا يكونون فئة تقنية في الجماعة بل يعيشون مع الآخرين ممارسين المهن العادية ، عاملين مثلهم بأيديهم الا انهم اكثر حبا للعزلة وقضاء فترات زمنية وحيدين في السهب ويقال أن في عيونهم نظرة غريبة وهي ميزة تبرز غالبا في صورهم لكن بعيدا عن هذه التفاصيل القليلة ليس هناك أي شيء يميز الشامان التركي عن بقية الجماعة .

واحدة من أكثر الصفات المميزة للشامانية ليس عند الشعوب التركية فحسب بل عند شعوب آسية الشمالية عموما هي غياب التنظيم . ربما في هذه النقطة يكون الاختلاف بين الشامان أو العراف من ناحية وبين كاهن الجماعات الاكثر تقدما سياسيا من ناحية أخرى جلياوواضحا تماما . فالاخير يؤدي وظيفة اما ان تكون موروثة او مستمدة من سلطة مركزية لكن لا يوجد لدى الشعوب التركية اي كهان بهذا المعنى رغم أنه يمكن اعتبار عمل الشامان في تقديم الاضاحي نوعا من العمل الكهنوتي . يحصل الشامان على احترام جماعته واصغائها له بسبب ادعائه الوحي السماوي وهو يدعم هذا الادعاء بقدرته على اقناع نفسه ومن حوله بمواهبه الفائقة ـ الروحية والفكرية والفنية . في بعض الاحيان ، كما يقال ، تنتقل وظيفة الشامان بالوراثة لكن ليس بالضرورة من الاب الى ابنه الا ان هذا لا يعني عند الشعوب التركبة أكثر من الرغبة في حياة تأملية كانت موجودة عموما في العائلة نفسها وان ميلا كهذا سجل في مرحلة الطفولة ونشأ عموما منذ وقت مبكر . مع ذلك ، غالبا جدا ما يحدث أن يأتي ادعاء الشامانية في وقت مبكر من مرحلة المراهقة أو الرجولة وذلك بسبب سلف ميت يجيء في رؤيا او حلم او كنتيجة لمرض لكن من يصبح شامانا مرة يظل شامانا على الدوام ، اذ لم يسمع أحد عن شامان تخلى عن ادعائه أو سمح لشامانيته بالتلاشي على نحو مستمر .

لهذا ، وفي غياب التنظيم يتوجب على الشامان الاحتفاظ بمستوى معين من تحقيق ادعائه والا فانه سيفقد اهتمام قبيلته به واحترامها له . مستوى ادائه يحسن الراي العام به وغياب النص المكتوب يفرض عليه

أن يكون نشيطا ابدا . كما يجب أن يكون مستعدا دائما ، بذهن نشيط وذاكرة جيدة المخزون ، لارتجال نص وأدائه كما تتطلب المناسبة أي وفق خطوط تقليدية مألوفة ، بمخططها العام ، من قبل جمهوره لكنها جديدة الصيغة عند كل القاء ذلك لان الحفظ الشفهي لم يجمد قط نصوص الشعر التركية سواء كانت لشاعر بطولي او لشامان . وبمكن لنا الافتراض بأنه كان يتم الاحتفاظ بالمستوى الى أبعد حد من خلال المنافسة . ففي قبيلة التونغو عندما كانت الحاجة تدعو الى وجود شامان جديد كان الاختيار يحدد في بعض الاحيان من خلال امتحان عام للمدعين المتنافسين وكذلك الحال عند الشعوب الاخرى في كل من أوروبا وآسيا فان نوعا ما من النظام التنافسي كان يشار اليه في كل من الآداب القديمة والمعاصرة . لقد رأينا أن الادب الشفهي التركي يميز الممارسة في قصة « الاميران » علاوة على ذلك فالاعتراف بمستوى الاداء يشار اليه عموما بين الشعوب التركية التي تتحدث عن « شامان صغير » وعن آخر « كشامان عظيم جدا » ذاكرة مدى انجازاتهم الروحية والفكرية . اذ على الرغم من تمكن جميع الشامانيين من الصعود الى السماء فان بضعة قليلة جدا من اكثر الشامانيين عظمة يستطيعون الصعود الى السماء السادسة عشرة .

لكن لسوء الحظ ، لا يوجد الا القليل من الادلة على ثقافة الشامان وتحضيره لادعائه . كما يلاحظ أن مخططات ومبادىء الشامانية كانت تنتقل بالوراثة عموما وتعلم جزئيا من خلال مراقبة الشامانيين الاخرين الاقدم وجزئيا من خلال التعليم طوال فترة من الزمن . ويقال أن التدريب كان يشتمل على الغناء ، والرقص ، الضرب على الطبل ، التكلم البطني وخدع أخرى . لكن هذه هي مجرد مسائل تقنية خارجية . أما بالنسبة للشامانيين أنفسهم فان أساتذتهم الرئيسيين هم الأرواح وفي بعض الحالات تكون هذه الأرواح أرواح أجدادهم . وكما رأينا فان الشامان القديم عند أتراك الليبيد ، الياكوت والبوريات كان يتلقى المساعدة في احتفالات معينة من قبل تسعة رجال في بعض الأحيان . وفي حفلة تقليد

شامان شاب بقوم الشامان القديم بتزويده للمناسبة بعدد من الخدم الذين يمكن لهم أن يعتبروا كمساعدين له في حين يقدم له الشامان القديم نفسه خطابا مؤلفا جزئيا من معلومات مبثولوجية وتكهنية وجزئيا من مبادىء عن كيفية تصرفه هو نفسه في ادعائه الجديد كما تجرى حفلة مشابهة عند تقليد شامان الوريات مندسبه . حيث يتلقى الشامان الشاب الوصايا المفصلة من شامان أقدم حول الكيفية التي يتوافق بها ؛ وبشكل خاص في علاقاته المهنية ، مع زملائه الرجال . الآنسة ليندغرين تذكر حقيقة مثيرة وهي أن شامانه من معارفها من التونغو تدعى أولغا قد درست بعد سماعها لدعوة الأرواح مهنتها الى أن تمكنت منها تحت رعاية شامانة قديمة في حين أن بعض أعضاء قبيلتها غير المتدربين ادعوا قوى شامانية ايضا لكنهم أخفقوا عند التجربة ، هذا ما قالته الشامانية عندما سكرت . ومن المحتمل أن يفسر هذا بالغيرة من قبل أولغا . لكن ، هناك سبب للاعتقاد بأن مقدارا معينا من التدريب الخاص ينظر اليه كتأهيل لا يستغنى عنه عند التونغو ومن المحتمل أن بكون هذا شائعا أيضا عند الشعوب التركية الأخرى .

ومع ذلك غالبا ما يدعي الشامان أنه تلقى معرفته وقوته ليس بقدراته الخاصة ولا عن طريق زملائه بل عن طريق الوحى . فمعرفته « لا تعلم » بل « تأتي بالوحي » وتغطي كامل ميدان التجربة والوعى الانسانيين . انها تشتمل على معرفة الماضي والحاضر الخفى اضافة الى المستقبل كما تتضمن مسائل علمية وتاريخية وفقا لمقاييس « التعلم » المحلية اضافة الى معرفة الحاضر الخفي وكل المعرفة الغامضة ، ولعلنا نجد افضل وصف لأعمال الشامان وقواه في ما كتبه واحد منهم في واحدة من القصص المقدمة من قبل كاسترين :

« لقد أسار الإله أن علي التجول تحت الأرض وفوقها ومنحني القوه التي يمكنني من خلالها أن أريح وأسعد المتألم ومن جهة أخرى ان أحزن أولئك السعداء جدا . كذلك يمكنني تغيير عقل أولئك المكرسين أنفسهم

للكفاح بحيث يحبون التسلية والمرح . اسمي كوغيل خان ، أنا الشامان الذي يعرف المستقبل ، الماضي وكل شيء يحدث في الحاضر تحت الأرض وفوقها . « دعنا نعرف » قال كانا كالس « ماذا يفعل شعبنا هناك في وطننا . لكن إن لم تقل الحقيقة سنقطع لك رأسك » وضع الرجل العجوز ثوب الشامان عليه وبدأ يتكهن . تكهن واخبرهم جميعا بالحقيقة الكاملة البسيطة » .

على أنه ليس من السهل اثبات ادعاء الشامان الماضي عن طريق الوحي من خلال النصوص التركية ، رغم انه في بولينزيا يعتبر العرافون هم المخازن الأساسية للمادة التاريخية والمتعلقة بأصول النسب . في سيبيرية ، تطغى طبيعة ما يؤديه الشامان على نحو متقن ومثير من رقص ، موسيقا ومحاكاة ، اضافة الى عدم معرفة لغتهم من قبل معظم المشاهدين الغربيين ، على المظاهر الفكرية لأعمال الشامان . مع ذلك تظل أعماله هامة طبقا لما نجمعه من النصوص الشفهية الأصلية من قصائد وقصص يظهرون فيها أو تعزى اليهم . لقد أشرنا للتو لعبارة رادلوف بأن الشعر والقصة المتعلقين بالسموات ونظرية نشأة الكون والمسائل الخارقة للطبيعة قد حصل عليها مما كان يلقيه الشامانيون كما رأينا أن المفاهيم والمادة التعليمية كانت تلقى عند تقليد شامان جديد بين الياكوت والبوريات وعند هؤلاء يقال أيضا أن الشامانيين هم الحافظون الرئيسيون للشعر السماوي اضافة الى الأغاني الأخرى . تمثل القصص التركية اللابطولية مثل « الأميران » والقصائد مثل كاراتيغان خان وسوكساغان خان العراف على أنه يدعم منزلته ومكانته بمقدرته على التفوق في معرفة العلم الطبيعي الأولي أو الفلسفة الطبيعية والاستعمال الماهر للأسلوب الشعري . لقد شغل الأسلوب الشعري التقليدي مكانا كبيرا في تجهيز الشامان الياكوتي الذي كان يقال ان معجمه الشعري يتضمن حوالي ١٢٠٠٠ كلمة مقارنة مع ٤٠٠٠ كلمة فقط نجدها في الاستعمال اليومي . هذا وأن المقدمة الحرة للقائمة التكهنية في ما تلقيه الشامانية السوداء في قصيدة « جزوي » انما تدل

على الأهمية المرتبطة بالمعرفة المنظمة جغرافيا وانتربولوجيا من قبـل الرجال والنساء الذين مهما كانت حدود معرفتهم لا بد من النظر اليهم بالتأكيد باعتبارهم القادة الفكريين لجماعتهم .

يبقى هناك شكل آخر للأدب لا بد من القاء نظرة عليه وهو الأدب الذي يظهر أنه كان يمارس من قبل الشامانيين على وجـه الحصر ـ الشامانيين المحترفين في الحياة الحديثة . فأتراك الألتاي وأماكن أخرى لديهم شيء ما قريب من طبيعة الأدب الدرامي أو المونولوج الدرامي نوعا ما . يشتمل هذا النوع والى حد ما على بعض الأشكال الأدبية التي سبق ورأيناها مثل الترتيلات والصلوات ، البركات ، المبادىء والأشكال الأخـرى المرتبطة بشكل من الأشكال بالشامان . لكـن في المونولوج الدرامي . تكون هذه مترافقة أو مترابطة وفق تسلسل منظم ذي ماهية فنية طموحة ومهارة درامية ملحوظة .

موضوعات الدراما في جميع الحالات دينية . تقدم احيانا رحلـة الشامان الى مملكة ايرليك خان ، إله العالم السفلي والموتى ، واحيانا أخرى الى المناطق العلوية حيث الكواكب المتعددة المتراكبة في السماء وحتى يولغين نفسه إله السماء العلوية . يقدم الشامان نفسه في سرده لهذه الرحلات على أنه يركب بشكل متنوع على ظهر اوزة أو حصان يصحبه بشكل عام واحـد أو أكثر من الرفاق في جزء من رحلته على الأقل ، وغالبا ما تقدم الرحلة على أنها طويلة وصعبة ويتذمر المرافقون بالتعب والاسترخاء على الطريق لكن الشامان يساعدهم ويشجعهم حتى يصلوا أخيرا الى هدفهم . بعدئذ يعود وحيدا مبتهجا ليكون مرة اخرى في العالم . الهدف الحقيقي للمونولوج الدرامي على ما يبدو يكمن في اثبات أن الشامان قادر على ايصال مرافقيه لهدفهم . فالشامان نفسه هو الدليل أو المرشد شأنه شأن هيرميس بسوتشوبومبوس .

.... تتألف نصوص هذه المسرحيات الدينية بشكل كامل من أغان وهنافات . كانت تغنى على وجه الحصر من قبل شامان واحد يغير صوته

بشكل تقليدي يمثل مختلف الأشخاص وحتى الحيوانات . كما كانت الأغاني ترافق بتمثيل درامي وكثير من الرقص وكان الكل ينجز بالمصاحبة الرفيعة التطور لدف شامان الكبير . يكون الأداء طويلا ومتقنا والأغنيات مرتجلة بشكل جزئي لكون الشامان هو المؤلف اضافة الى أنه راوية موضوعه والمغني والممثل والراقص في آن واحد .

كي يحفز طاقته ، يستخدم الشامان محفزات معينة مثل الشراب المسكر والتبغ . فهو يستغرق فترة من الزمن في حالة من الصمت الطويل وذلك قبل الأداء ، يساعده في ذلك الجمهور الذي يصمت أيضاً وهو يؤدي مهمته في التفكير ببيئته المادية وبالتركيز على المسائل الروحية . يرتدي جميع الشامانيين زياً خاصا عند الأداء يصنع عموما على شكل طائر أو شكل حيوان وهو أقل شيوعا . تختلف الهيئة اختلافا كبيرا لكنها تتألف عموما من أحذية خاصة ، قبعة ومعطف جميعها مزينة أو تشبه ريش الطيور واضافات أخرى كانت شائعة أيضا . يحمل الشامان تقريبا وبشكل مختلف طبلا أو دفاً صغيرا وعصا الطبل الذي يلعب دورا هاما في أدائه . وغالبا ما يعلق على الثوب حلي حديدية صغيرة أو مناديل ملونة ترفرف بحرية بينما هو يرقص . تتطلب التضحية التي تقدمها القبيلة سنويا من شامان الالتاي عددا كبيرا من الاضافات الأخرى تصل تقريبا الى مستوى السيناريو . وبشكل عام يجرى الجزء الأساسي من أداء الشامان في الخيمة وأثناء الليل . مع ذلك ، يجرى أحيانا في الصيف وفي العراء .

.... واحد من أكثر الأوصاف شمولا وأهمية « لكاملايني » عظيم ، فهكذا يدعى الأداء الشاماني في الألتاي ، انما هو النسخة المختصرة التي قدمها رادلوف عن تلك النسخة المنشورة من قبل المبشر فيربتسكي في صحيفة تومسك عام ١٨٧٠ والمؤلفة من مادة حصل عليها عام ١٨٤٠ . انها مسرحية دينية عظيمة تشكل الجزء الأعظم من تضحية القبيلة عند أتراك الألتاي لباي يولغين الذي يقال أنه يقيم على الجبل الذهبي هناك

في السماء السادسة عشرة . يجري الأداء في المساء وعلى مدى يومين أو ثلاثة أيام ويكون الحضور اعدادا هائلة من الناس . في الأمسية الأولى ينصب « الكام » ، كما يدعي شامان الألتاي ، خيمة جديدة في دغل من شجر البتولا ويحيطها بسياج كما لو انه يزرب قطيعا . داخل الخيمة تنتصب شجرة بتولا فتية جردت من اغصانها السفلية حتى الدرجة التاسعة لتخدم كموطىء لقدم الشامان عندما يتوجب عليه صعود الشجرة اثناء الحفلة . كذلك كان ينتقي حصانا فاتح اللون يكون مقبولا بالنسبة ليولغين من أجل التضحية كما يختار رجلا معينا أيضا ليعمل كسائس خيل أثناء التضحية كان يعرف باسم الباشتوتكان كيسكي ( الشخص الذي يحمل رأس الحصان ) .

ويعتقد الألتيتسى ان روحه ترافق روح الحصان الى حضرة باي يولغين . ما عداه فالكام نفسه هو الممثل الوحيد في هذه المسرحية الغريبة . كما أن النص بأكمله ما عدا فقرات المحاكاة أو المنطوقة بطنيا ، يغنى شعرا من قبل الكام نفسه .

.... الآن يدخل « الكام » الخيمة ويجلس بجانب النار التي أشعلت قرب شجرة البتولا ويسمح للدخان بتغليف دفه الصغير ، ثم يتقدم لدعوة الأرواح فردا فردا ويجمعها حاشدا اياها في دفه . كلمات التعزيم المستخدمة يذكرها رادلوف وتؤلف سلسلة من الأغنيات لكن حالما يتم امساك الروح في الدف يجيب الكام بصوت مسرحي طنان كما لو أن الروح هي التى تتكلم ( آ كا م آي ) ( مرحبا كام ، انا هنا ) . عندئذ يخرج الكام من الخيمة الى مكان توجد فيه أوزة مصنوعة من القماش ومحشوة بالتبن وعلى هذه الفزاعة يتخذ مقعده مادأ ذراعيه كلتيهما كجناحين وكما لو انه يطير في الهواء يغني وهو يطير :

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

**تحت السماء البيضاء**
**فوق الغيوم البيضاء**
**تحت السماء الزرقاء**
**فوق الغيوم الزرقاء**
**ارتفع الى السماء ، أيها الطائر**

بعدئذ يجيب الكام مقلداً قوقأة الأوزة .

**أونغاي غاك غاك ، ونغاي غاك**
**كايغي غاك غاك ، كايغي غاك**

ويدور حوار معبتر بين الأوزة وراكبها يكون الشامان فيه هو المتحدث رغم أنه يتحدث « حديث الأوزة » بصوت أوزة .

موضوع الركوب هو ملاحقة وأسر روح « البورا » ، أو الحصان المضحى به ، الذي يصهل : ماجيك ، ماجيك ، ماجيك ، عند سماع دعوة الشامان وكذلك يؤدي الشامان الصهيل . أخيرا عندما يؤسر « البورا » ويوضع في موضع أمين في الزريبة يصهل الشامان ، يرفس ويشب مثل حصان . الى أن تتم تهدئة البورا وتبخيره بنبات العرعر المجهز للضحية . بعدئذ يطرد الكام أوزته بالكلمات التالية :

**خذي الطعام من سورو - بيرغ**
**خذي الشراب من بحر الحليب الأبيض**
**أيتها الأوزة الأم ، أنت أيتها الضحية**
**أيتها الأم الطائرة ، كورغاي خان**
**أيتها الأم الطائرة ، اينفكاي خان**
**اضغطي بشدة على الناس**
**ادعيهم ، صارخة آو ، آو ،**
**ادعيهم اليك ، صارخة ، جا جا »**

بعد هذا يتقدم الشامان بشخصه ليضحي بالحصان . وبذلك يكون الجزء الأول من الحفلة قد انتهى .... أما الجزء الأكثر أهمية في الأداء ، فيجري في اليوم الثاني وبعد غياب الشمس ، عندما يمثل الكام بشخصه مسرحية دينية كاملة أو رقصة باليه ، ممثلا رحلته الى باي يولغين كي يقدم البورا . فحالما تشتعل النار متوهجة ، يرتل الكام أولا بركاته على سائس الخيل ومن ثم يقدم الطعام والشراب للأرواح « أسياد الدف » مرتلا خطابات لها وذلك من أجل خير الحشد المتجمع وصالحه. كما يقدم أيضا هدية ثمينة من الثياب ليولغين نفسه لمصلحة سيد الأسرة . وانه لمن الممتع ان نسجل ان إله النار يعتبر القوة المجسدة لأسرة الخيمة التي تقدم الضحية :

**خذها ، كايرا خان**
**هذه النار الأم ذات الرؤوس الثلاثة**
**الأم العذراء ذات الرؤوس الأربعة**
**عندما ادعو « شوك » ـ أنحن**
**عندما ادعو « منا » ـ استلمها .**

أما الأسلوب الذي تصاغ به أغاني الكام فيماثل ذاك الذي نألفه في القصائد القصصية ، إذ يشار الى اللباس بـ :

**هدايا لا يمكن لحصان حملها**
**لا يمكن الرجل أن يرفعها**
**أثواب ثلاثية الياقات ... الخ .**

هنا يتقدم الكام ليطهر طبله بالبخور ، بعدئذ وللمرة الأولى يرتدي ثوب الشامان ويمكث هادئا قرب النار ، محاطا بالدخان وليبدأ بعدها بضرب ضربات محددة داعيا عدة أرواح البه ، ملقيا ابتهالا منفصلا لكل منها ، بما في ذلك ابتهال لباى يولغين وعائلته .

وعند ختام الابتهال يستحضر الكام مبركيوت طائر السماء مختتما ابتهاله بالكلمات التالية ذات المغزى :

**تعال الي وانت تغني**
**تعال لاعبا ألى عيني اليمنى**
**حط على كتفي اليمنى**

.... كما تؤدى أعمال طقوسية أخرى متنوعة من قبل الكام وأخيرا تبدأ ذروة الكاملاني ، أي صعوده الى السماء . هذه العملية تتم بصورة تدريجية فهو يصعد درجاته ببطء ويشير بالالقاء والابماء الى أن كل خطوة تمثل واحدا من الكواكب الأفقية المركبة في السماء بعضها فوق بعض ، ثم يوصف كل منها بمشاهده المستقلة ، شخصياته وخبراته ، ولكى يضفي التنوع والتعدد على أدائه ، تقدم حوادث متنوعة بينما يعبر الكام السموات المركبة المتعددة . فيدعى الكارا ـ كوش ، أي الطائر الأسود الذى هو في خدمة الكام الى غليون من التبغ ، ثم يغسل الكام « البورا » كما يقلد الحصان وهو يشرب ، كذلك يرسل خادمه أيضا لمطاردة أرنب بقابل « الجاجوشي » العظيم الذي يتنبأ له بالمستقبل . وانه لممتع أن نشير الى أن الحادثة الأخيرة تجري في السماء الخامسة بينما يقدم الكام التمجيد للقمر في السماء السادسة والى الشمس في السماء السابعة . أما في السماء الثامنة أو التاسعة فلدينا مشاهد تمثل صلوات وتنبؤات ، حكايات وبركات تلقى . كلما كانت قوة الكام أعظم ، كان عدد السموات التي يمكن اختراقها أكبر . احدى عشرة سماء ، اثنتي عشرة أو حتى أكثر وفي بعض الحالات ست عشرة سماء ، أخيرا . وعند مايصل ذروة قوته ومعرفته يدعى الى حضرة باي يولغين نفسه ، فينزل طبله وينحني بتواضع أمامه ويخاطبه مصليا . يعرف الكام من باى يولغين ، فيما إذا كانت الضحية قد قبلت أم لا ثم يتلقى تنبؤات تتعلق بالطقس والحصاد وتوصيات تتعلق بالضحية . تصل نشوة الكام في المشهد الاخير هذا ذروتها فيغوص الى الاسفل منهك

القوى بينما يسحب الباش ــ توتكان (ash-Tutkan) طبله وعصاه بلطف . يبقى الكام برهة من الزمن بلا حركة ويستمر الصمت في الخيمة يبدو بعده الكام وكأنه يستيقظ من النوم ، يفرك عينيه ويمسد شعره ، يمدد يديه ، يعصر العرق من قميصه ؛ ينظر حوله ويحيي هؤلاء الحاضرين كما لو انه عائد من رحلة طويلة وتنتهي الكاملاني .

تظهر مقارنة هذا الوصف مع القصائد القصصية لأتراك الآبكان على أن زيارات الأبطال والبطلات الى السموات تشبه تماماً رحلات الشامانيين الحقيقيين هذه الى مكان اقامة باي يولغين . مع ذلك ، هناك نقاط تشابه أقرب بين هؤلاء وشعب الياكوت وكذلك الشعوب غير التركية المجاورة مثل « أوستياك » نهر ينيساي واليوراك . كما أن هذه الطقوس قريبة جداً من طقوس الشامانيين الأتراك ورغم أن الفراغ هنا لن يسمح إلا بأكثر الاشارات اختصارا إلا أن من الواضح من النظرة السريعة أنها بالغة القيمة باعتبارها تكمل معرفتنا للاحتفالات الطورانية .

في الأيام البعيدة ، يقول الياكوت أنه كان هناك الشامانيون الذين يصعدون فعلا الى السماء وكان حشد المتفرجين يستطيع رؤية الحيوان ــ الضحية وهو يطوف فوق الغيوم ، بينما تسرع طبلة الشامان خلفه وفي اثرها الشامان بمعطفه التكهني . وبالطريقة نفسها ؛ يعزى عمل الصعود الى السماء على ظهر حصان الى الشامان المغولي العظيم في زمن جنكيز خان .

إن الاشارة الى زيارة أوستياك الينيساي الى السماء ، يمكن أن تعطينا فكرة عن الجزء الختامي لزيارة شامان الالتاي لباي يولغين ، رغم أنه في وصف رادلوف ؛ يشار الى هذا الجزء الأخير من الطقس بشكل مختصر فقط . فشامان الاوستياك يبدأ الغناء بأنه يصعد الى السماء بواسطة حبل ينزل اليه ، مزيحا جانبا النجوم التي تسد

طريقه . بعدئذ يبحر بقارب في السماء وينزل على الأرض أخيراً بسرعة وكأن الريح تحمله . بعد هذا يقوم برحلة الى العالم السفلي يساعده في ذلك « الشياطين المجنحة » . مرة أخرى يقال لنا انه عند الياكوت واليوراك يصعد الشامان الى السماء ويغني عن اقامته في مختلف أنواع البلدان بين الزهور مرة وبين أشجار لاركس التوندرة مرة ثانية حيث صنع والده سابقا دفة — وهي اشارة عميقة للاعتقاد بوراثة الموهبة التكهنية من جد من الجيل الثاني . بعدئذ يستغرق في النوم وسط الغيوم الارجوانية وأخيرا ينزل على الارض مع نهر من الانهار ثم وبعد قيامه بالتمجيد للآلهة السماوية ، الشمس ، القمر ، الاشجار وحوش الارض — وحسب هذا الترتيب — يصلي للاله مناشداً اياه طول الحياة ، السعادة .. الخ .

أوصاف رحلات الشامانيين هذه الى السموات يمكن مقارنتها بتقليد الشامان الجديد منصبه لدى البوريات والحفلة التي تقام عند التضحية الكبرى بالحصان . تجري هذه الاخيرة في ظروف مشابهة تماما لظروف احتفال الالتاي باستثناءاته في وصف كورتاين للاحتفال البورايتي يبدو الشامان بأنه لا يقوم هو نفسه بتوجيه ضربة الموت للحصان بل يسند هذه المهمة لغيره . وفي حفلة التضحية عند هؤلاء تغرس شجرة كبيرة وسط الخيمة ، تبرز قمتها من خلال فتحة الدخان . تثبت هذه القمة بخيوط حريرية تمثل الوان قوس قزح . توصل الخيوط الى شجرة تسمى « النصب التذكاري » تقع على مسافة صغيره وتربط الى غصنها الاكثر علوا . يذهب بعض الشامانيين الى قمم الاشجار لتقديم القرابين للآلهة من هناك . « في الازمان القديمة » يضيف راوبتنا كان هناك شامانيون أقوياء بحيث يستطيعون السير على الخيوط الحريرية التي تصل قمة الشجرة الخارجة من فتحة الدخان في الخيمة مع شجرة البتولا الكبيرة في الخارج وكان هذا يدعى بـ « السير على قوس قزح ». كما يخبرنا أنه في اجراءات مشابهة عند تقليد شامان البوريات لمنصبه تمثل الشجرة الكبيرة التي تغرس في الخيمة الاله البواب

الذي يسمح الشامان بدخول السماء ، فيما تمتد اشرطة حمراء وزرقاء من ذروتها الى صف من أشجار البتولا الاخرى في الخارج « وهـذا تمثيل رمزي لطريق الشامان الى العالم الروحي » . يتسلق الشامان شجرة البتولا داخـل الخيمة وواحدة على الاقل من تلك الاشجار في الخارج وانبا في بعض الاحيان من ذروة الى ذروة على طـول الصف الكامل مدعيا بذلك انه يعبر من سماء الى اخرى الى أن يقفز من قمة الشجرة الاخـيرة حتى يصل السموات الأكثر علوا التي يمكنه بلوغها . وإنه لمن السهل أن نلاحظ كيف كانت هذه الرمزية تعطي دفعا للاقوال التي كانت تتحدث في الماضي عن انه كان بالامكان رؤية الشـامان في السماء .

وانني لميالة للشك بما بقي من ذكريات عن احتفال كهذا عندما يقوم شامان الألتاي برحلته الى حضرة باي يولغين في فقرة من فقرات القصيدة اليوغورية «كودا تكوبابيليك» التي كتبت في القرن الحادي عشر في تركستان الشرقية . الفقرة التي اشير اليها هي حلم رواه رجل يدعى اوتكورميش للأميركون — توكتي — اليك . يحكي اوتكورميش كيف رأى في الحلـم سلماً عاليا بخمسين درجة أمامه . يصعد هذه الدرجات الى أعلى السلم الذي يعادل وفقا للنسخة التي قدمها فاميري سبع مراحل . عند قمة السلم تعطيه خادمة او حارسة شرابا من الماء ومنشطا من الشراب فيصبح قادرا على شق طريقه الى السماء رغم انه كان غير واع « ربما بسبب الجهـد » .

هذه الفقرة تشكل صعوبة ، على مايبدو ، للمترجمين اذ مايزال هناك العديد من النقاط الغامضة ، فالمرء يفكر بشكل طبيعي برؤية سلم جاكوب في حلم ايضا . لكن الصلات الاكثر قرابة للفقرة توجد على مايبدو في ممارسات ومعتقدات شاماني الالتاي وأظن أن دراسة أقرب لهـذه يمكن أن تلقى الضوء على الفقرات الغامضة في النص اليوغوري .

يقدم القسم الثاني من المسرحية الدينية للألتاي رحلة الشامان الى مقر الموتى ، مملكة ايرليك خان ، كما رأينا عند اوستياك النيساي ، يتبع هذا الأداء الثاني في بعض الأحيان الزيارة الى السماء مباشرة .

وقد احتفظ بوتانين بحكاية ملخصة عن واحدة من هذه المسرحيات التي حصل عليها من المبشر الروسي شيفالكوف . تقدم هذه الحكايةرحلة شامان من أتراك الألتاي ينقل عدداً من أرواح الموتى الى العالم السفلي ، أي منطقة ايرليك خان ، اله الظلام . لم أتمكن من الوصول الى هذا العمل لكنني قادرة فقط على اعطاء وصف للأداء عن طريق الملخصات التي نشرتها تشابليكا وبكهالو فسكي . لسوء الحظ لم تسجل اي من الأغنيات ولم تدون سوى كلمات فقط من الكلمات الحقيقية للشامان . مع ذلك ، فقد سجل مايكفي ليبين أن الاداء محكم واذا درسنا التفاصيل الاساسية فيه نرى أن هناك تشابها قريبا مع فقرات عديدة في القصائد القصصية لأتراك الأبكان التي تحكي عن رحلات الابطال الخارقة للطبيعة .

.. في حواره الداخلي يصف الشامان أسفاره بدءا من مكان أدائه . الطريق ينطلق باتجاه الجنوب فوق الألتاي ، بعدئذ فوق الارض الصينية برملها الاصفر ، ثم فوق سهب أصفر « لايستطيع عبوره حتى العقعق » غير ان الطبيعة الوظيفية لأداء الشامان الفني تتضح من خلال كلماتــه « بالاغاني سوف نجتازها » يصرخ ، فتصعد المجموعة بسرور وترافقه في الأغنية . يقطع بعد ظلك سهبا باهت اللون لم يطر فوقه غراب قط ومرة أخرى يشجع الكام أتباعه عن طريق اغنياته ، اذ يلغ بعد السهب جبلا عاليا جدا حتى ان الكام لايكاد يتنفس الا بصعوبة حين يصل القمة . هنا لاينسى ان يدل اتباعه الى عظام العديد من « الكامات التعساء الذين أخفقوا في الصعود كما ينبغي : فعلى الجبال تتكوم عظام الرجال صفوفا كما انها منقطة بعظام الاحصنة » وفي فقرات كهذه نرى الجغرافيا التقليدية والاطار العام للقصائد . فالمصاعب والأزمات نواجه الشامان وحاشيته تذكرنا بشكل فعال بتلك المصاعب التي تواجه المسافرين جميعا فــوق صحارى وجبال آسيا الوسطى الشرقية بدءاً من فاهيين (Fahien)

والى فون لوكوك (Von Lecoq) فليمنغ ومايلارت (Flemming, maillart)، ما ان تصعد الحاشية الجبل حتى تعبر فتحة في الارض تؤدي الى العالم السفلي « فكي الأرض » . وثمة بحر يجب عبوره بواسطة شعرة ، ومرة اخرى يكسب الشامان الشرف لنفسه بالتعهد بالاشارة الى عظام العديد من الشامانيين الذين سقطوا في قاع البحر . وحالما يعبره الكام يشق طريقه الى مقر ايرليك خان الذي يشابه كثيرا مقر الرهبانية البوذية ، بكلابها الضخمة ، ببوابها ، بنفورها المطلق من الهدايا وأخيرا بخانها الكبير نفسه . بعدئذ وبفريزة الدرامي المثيرة للاعجاب ، يعبر الكام حشد الجمهور المحتفل مع الحاكم الكبير الذي يصور على انه شرقي نموذجي ، عنيد ، استبدادي ، لكن من السهل التغلب عليه بالخمر والهدايا . كما يقدم فاصل هزلي من خلال تمثيل الشامان الوصفي للاله السكران . أخيرا يحثه على اعطاء بركته له بل وحتى الافصاح عن المستقبل للشامان الذي يرجع الى موطنه سعيدا وقد اصبح بعيدا عن مقرات الموت . يعود الى الارض ليس على الحصان الذي حمله الى العالم السفلي بل على اوزة هي دون شك رمز للروح الميتة . هنا يسير حول الخيمة على رؤوس اصابعه كما لو كان يطير مقلدا قوقأة الاوزة وحينئذ تصل الكاملاني النهاية ، فيأخذ احد الحاضرين الدف من يديه ويفرك الكام عينية كما لو انه يستيقظ من النوم وحين يسأله اي نوع من الركوب قام به وكيف وصل ، يجيب « قمت برحلة ناجحة واستقبلت استقبالا حسنا » .

. . . لقد دون سيروسزيوسكي كثيرا من أقوال شامان لياكوتي يدعى لشفاء المريض تشبه بسماتها العامة الوصف السابق لرحلة شامان الالتاي الى العالم السفلي . علاوة على ذلك ، لايمكن أن يكون هناك أي شك في أن العديد من حفلات الكاملاني الموصوفة بشكل موجز من قبل شاهد عيان أوروبي هي اداء مسرحي متشابه ، لكن في بعض الاحيان أقل اتقانا. كما شهد بوتانين تمثيلا لزيارة الى العالم السفلي قدمها شاب من الا تاي يدعى اينشوو أيضا أداء شامانه تشبه اداء اينشو في بعض النقاط الهامة التي لا استطيع الدخول فيها هنا . كذلك مشهد رادلوف

تمثيلا مسرحيا لزيارة الشامان الى العالم السفلي الذي كان يشكل جزءا من احتفال التطهير المقدم في احد البيوت في اليوم الاربعين بعد موت صاحبه . في وصف راداوف ، يقدم الكام نفسه على أنه يوصل روح الشخص الميت الى مقرها الاخير في مملكة ايرليك ، ويقلد صوت الشخص الميت وفي هذه الحالة تطلق امرأته صرخة عالية بصوت مصطنع ، كما يجري حديثا مع اقرباء الميت المفقودين ايضا والمتواجدين في مملكة ايرليك . يخبرنا راداوف بأن المشهد المروع مع الاضاءة السحرية للنار ورقص الشامان قد تركا انطباعا قويا عليه حتى انه تتبع الشامان بعينيه لفترة طويلة من الزمن ناسيا تماما وبشكل عامل محيطه كما يضيف أنه حتى رجال الألتاي قد أثيروا بالمشهد المروع فسقطت غليوناتهم الى الأرض وساد صمت كامل مدة ربع ساعة . كذلك تأثر ستالنغ وسيروسزيوسكس تأثرا شديدا بالفن الذي يقدمه الشامان الياكوتي وهو يؤدي طقوسه هذه . وهذا يتميز على نحو خاص الانتباه للتفوق الادبي الذي تتميز به الاداءات الأكثر فعالية بينهم والمهارة التي يجعلون من خلالها الصمت يسود ، تتخلله صرخات غريبة واهتزازات صوت الراوي ، الذي يتوسل حينا ويهدد احيانا آخر ، وفق نوبات متناغمة ومخيفة ، وكذلك هدير الدف الراعد الذي يدوي بشكل يتطابق تماما مع المزاج السائد في اللحظة الراهنة ، وذلك اضافة الى عمليات الاجفال والاستخدام الماهر للبيان الشعري واللغة المجازية واللفتات التعبيرية للجملة والاستعارات الواضحة التي تجعل الترجمة مستحيلة .

. . . الزيارات الى مملكة ايرليك التي تشبه بدقة زيارات الشامان الياكوتي في عمله كطبيب ، يقوم بها أيضا شامان البوريات ، حيث وللمرة الثانية نجد أفضل وصفا لزيارة الشامان لرجل مريض يدعى لمعالجته . يبحث الشامان عن روح المريض الذي يعتقد أنها غادرت جسده . انه يبحث في كل جزء من العالم ، في الغابات العميقة ، على السهوب ، في قاع البحر ، وعندمايجدها يعيدها الى جسدها لكن اذا لم يستطع ايجادها في العالم يكون على الشامان البحث عنها في العالم السفلي قائما برحلة

طويلة ومنعبة هناك ، مقدما هدايا مكلفة لايرليك خان. في بعض الأحيان يخبر الشامان المريض بأن ايرليك يطلب روحا أخرى كبديل لروحه ويقبض على روح صديق للمريض بينما يكون صاحبها نائما. تتحول الروح الى قبره ويتخذ الشامان في « كاملانيه » هيئة الصقر ، ثم يمسك بالروح ويقدمها لايرليك الذي يحرر روح الرجل المريض . هذه الاحتفالات تذكر المرء بالعديد من قصائد أتراك الأبكان حيث تطارد فيها روح البطل بشكل مشابه في كل منطقة من الكون وكل عنصر من عناصره من قبل « بطل أرضي » ، رجل أسود من العالم السفلي يعمل كرسول لايرليك .

الزيارات الى أماكن اقامة ايرليك ويولغين كما وصفناها للتو ، لا تستنفذ أبدا التمثيلات المسرحية للشامانيين الآسيويين ، أما لدى الياكوت فان الضحايا تقدم فيها للروح الحارسة للصيادين وصيادي السمك ، ويقال أن هذه تصحبها اداءات درامية تقدم من قبل الشامان الذي يقال انه في تمثيله لدور باريلاخ ، أي روح الطريدة ، بضحك ويتكلف الابتسام . كما يقال ان الياكوت كانوا يقدمون هذه الروح دائما على أنها تقهقه وأنها مولعة بالضحك .

تقدم الاداءات ، التي تشابه بسماتها الرئيسية سمات أداءات الشامانيين ، من قبل الباكشي عند الأتراك الغربيين ايضا ، فالعمل الهام لكاستاني الذي قضى ثمانية عشر عاما بين الشعوب التركو ـ منغولية في آسيا الوسطى والغربية المنشور عام ١٩٣٠ قد أضاف الكثير الى معرفتنا للباكشي ، ومكننا من أن نرى بوضوح ، أكبر مما كان يمكن رؤيته من أعمال باحثين مبكرين ، الصلة القريبة بين مؤهلاتهم الفكرية ومؤهلات شامان الاتراك الشرقيين وشعوب سيبيرية الشمالية . هنا نؤكد بشكل خاص على الدور الهام الذي لعبه الشعر وموسيقا الكوبز ( آلة الباكشي الوترية ) في الاداء . لا يملك الباكشي اية طبلة لكن الجزء اللفظي لأدائه الذي يشكل الجزء الاكبر منه يغني شعرا ويصحبه الكوبز الى حد كبير ويبدو انه يرافق ، على وجه الحصر تقريبا ، بموسيقا هذه الآلة من قبل

الباكشي نفسه حيث يظهر الاخير وهو في حالة من الوجد . كما ان من الممتع أن نلاحظ انه ليس هناك في تقارير كاستاني اي ذكر لاستعمال المحفزات مثل التبغ او المهيجات الحافزة الاخرى أو الاشربة المسكرة ، وبالطبع ، هذا الاخير يمكننا توقعه فقط لدى المسلمين . كما يبدو أن الحافز والاثارة تنتج بشكل كامل عن استعمال الآلة الموسيقية التي يقال أن فيها قوة سحرية ، ولا بد من الكثير من الزمن والجهد لاتقان فن الاداء على أوتارها .

كذلك من المثير أن نشير أنه في اداء الباكشي المتقن ، والذي سيوصف للتو يخاطب الجن انفسهم في بعض الحالات كحاملين لآلات موسيقية ، واحد يحمل الكوبوز والاخر الموسيقا المغطاة بالمخمل الممتاز والتقدير الذي تحظى به الموسيقا من قبل هؤلاء الاشخاص التكهنيين توضح تماماً قصة الباكشي الشهير باسم خوركوت والذي كان يعتبر الأب المؤسس لفئة الباكشي . اذ يقال أنه كان ساحرا ، وعرافا وموسيقيا في آن واحد وانه علم شعبه فن الغناء والعزف على الكوبوز . كذلك كان المؤسس لنوع خاص من الشعر الملحمي . لكن عندما أدرك انه على وشك الموت قام اول ما قام بصنع كوبوز جديدة لنفسه بعدها قسم وقته بين ترتيل الصلوات وقراءة القرآن من جهة وبين الغناء بمرافقة الكوبوز من جهة أخرى ، ويقال أن كوبوز ، وضعت بعد موته على قبره وتؤكد الحكايات الشعبية انها ظلت لعديد من السنوات تعزف موسيقا حزينة كل يوم جمعة في ذكرى صاحبها .

من وجهة نظر الأدب الشفهي ، فان اكثر اوصاف كاستاني فيما يتعلق بأداءات الباكشي امتاعا تلك التي تحكي عن شفاء المرضى . لقد نشر كاستاني مع ترجمات فرنسية عددا من التوسلات والأغاني التى كان يغنيها الباكشي في مناسبات كتلك وسلسلة واحدة مطولة سجلت عن القاءات الكازاخيين الأصليين تمكننا من رؤية كل من الماهية العامة لاداءات كهذه وأيضا تشابهها وصلتها الوثيقة بتلك التي نجدها عند الشعوب التركية للألتاي .

تبدأ هذه الأداءات بالتضحية بحيوان ، بعدئذ يأخذ الباكشي « الكوبوز » وفي بعض الأحيان « الدومرا » أو حتى دفاً في يده ويترنم بأغنية شديدة الحزن . يبدأ الغناء كما هو متوقع باشارة للقرآن ثم ينتقل الى سلسلة من التضرعات للاله ، لآدم والآباء المقدسين واخيرا يعود الى سلسلة من التضرعات للشيطان والجن . في هذه الاخيرة تشاهد الصلة القريبة بين الباكشي والشامانيين بشكل اكثر وضوحاً لأن العديد من الجن هي عبارة عن ارواح اولئك الذين سبق وعرفنا انهم ينتمون الى مملكة ايرليك خان وهي مخلوقات روحية تكون معادية لأبطال وبطلات القصائد القصصية . يلتقي هنا مرة اخرى مع الطائر الاسود الكبير كاراكوس ومع « الفتاة الصفراء » ساري ـ كوس وعدد من الارواح الاخرى التي تخاطب على هيئة أحصنة ، جمال ، ثعابين وحتى نمور ، وفي بعض الاحيان كأرواح تمتطي مخلوقات كهذه تماما كما رأينا كاراتشاش ممتطية جيلموغوس في قصيدة ( جولوى ) . تقاطع الالقاء من وقت لآخر أصوات الجمهور ومساعدي الباكشاى الذين يضيفون بأصواتهم ومقاطعاتهم نوعا من التعزيز على دعوات الباكشي لمختلف الارواح .

ومن الواضح انه اثناء التوسل يكون العامل الفعال في تجميع الارواح لمساعدة الباكشي هو موسيقاه اذ يقول :

**« انظروا الاسلوب الذي استخدم لاستدعاء الجن**

**انظروا كيف يصير صوتي**

**كيف تصاحبني كوبوزى**

**لقد صنعت كوبوزى من خشب البتولا**

**وهي تستجيب معي كحية الماء**

**كوبوزى لا تخذلني ابدا**

**وصديقي سيء الحظ لا يعرف جوابا**

ثم يستمر في الغناء عن كيف أن الجني أمسك به وهو في عمر الخامسة عشرة ثم أصبح صديقه في العشرين وهي على ما يبدو الفترة المطلوبة لتدريب وتثقيف الباكشي . كما يوضح لنا ان دعوته ليكون باكشي لم تكن بسعيه الخاص بل كانت رغبته والاكثر من ذلك أن « الدعوة » ترتبط داخليا بفن الشعر والغناء .

تذكرنا هذه التفاصيل المتعلقة بالسيرة الذاتية مرة اخرى باللقاءات الشامانية السوداء كاراتشاش وهي ممتعة بشكل خاص لأنها تأتي مباشرة قبل ذروة هيجانه عندما يعتقد انه أصبح ملك الجن .

عند هذه النطقة يبدأ الباكشي بتوضيح الحالة الفوقطبيعية التي بلغها من خلال السير على أدوات متوهجة الحرارة واضعا أعوادا مشتعلة في فمه ، ضاربا نفسه أو المريض بهروات أو اشياء ثقيلة اخرى دون الشعور بالألم ظاهريا ، ويعد هذا على انه اختبار للفضيلة الشامانية فالباكشي الأقل مكانة يشعر بالالم بسبب فقدانه للقدرات فوق الطبيعية وهكذا مرة ثانية يأخذ الكوبوز ويتضرع الى المزيد من الجن متخذا في الغالب اشكالا حيوانية يلوح بعدها بيديه في جميع الاتجاهات جاعلا الامر يبدو لكل الناظرين وكأن كل شيء يلوح بيده تجاهه او يشير اليه يتحطم ويتكسر . وهكذا ، داخلا في حالة هيجان جنوني ، يندفع الباكشي حول الخيمة مقلداً « بدقة رائعـة » حركات وصرخات مختلف الحيوانات والطيور ، ومتنكرة بهيئتها ذاتها ، تأتي الارواح التي توصل الباكشي الى الحشد عندئذ يعود الى الكوبوز ويبدأ العزف مرة أخرى . لكن تصبح الموسيقى والاغنية واكثر سرعة كلما أصبحت حركاته اكثر سرعة كما يدخن ويتخذ وجهة تعبيرا فظا بينما يشرع يضرب وجهه بسكين دون أن يترك أي اثر واضح لجرح . بعدئذ يختم هذا المشهد باغنية اخيرة تطرد بها الأرواح المتجمعة الى عالمها الخاص .

ان كاستاني يؤكد تأكيدا شديدا على التقنية المحكمة لأداء الباكشي انطلاقا من مواهبه التقليدية ومهارته الموسيقية . والباكشي نفسه يعتبر

ان الكوبوز هي بكل وضوح مساعدته الأكثر اهمية هنا يمكن أن نلاحظ أن الشامان والباكشي يجمعان في شخصيتهما بين اعمال الراهب والنبي لكن تقدم رؤيتهما التنبؤية على شكل نتاج فنـي يدمج بـين الموسيقا ، والشعر ، الرقص والاداء التمثيلي التقليدي ، اي ما يشكل ، في الحقيقة مركبا من جميع الفنون يشبه الباليه ، غير أن الشامان أو الباكشي طبقا للحالة ، هو تقريبا العنصر الوحيد في هذا الباليه ذي الميزات الاكثر دقة التي تتطلب منه ، وفي وقت واحد ، بذل أقصى ما لديه من القدرات الفنية والفكرية اذ على الرغم من الأداء بكامله يتبع مخططا تقليديا أو مسلكا تقليديا للتفكير والاسلوب الفنى الا انه يظل مرتجلا . ذلك أنه ، كما هو شأن الشاعر البطولي الذي يرتجل ليس الكلمات الفعلية فحسب بل حتى الصيغة الحكائية الى حد ما أثناء الالقاء ، كذلك الشامان ، وضمن الاطار الروائي المعروف، يرتجل أغنياته الدرامية منوعا موضوعاته طبقا لتجربته الشخصية أو المستعارة . كذلك فان أسلوبه متماثل مع اسلوب القصائد البطولية . فالعبارات والاوصاف وتجمعات الابيات وكثير من الصور الخيالية هي أشياء نعرفها من القصائد القصصية . لكن العملية الحقيقية للتأليف تجري اثناء الالقاء . لهذا السبب من السهل أن نرى أنه بمجرد انتهاء الاداء يكون الشامان غير قادر على استرجاع الكلمات التي تحدث بها .

فالمدى الذي يصل اليه المتنبىء في عمله وحديثه التلقائي خلال تجليات وحيه السماوي هو مسألة ولا يمكن النظر اليه على أنه ثابت ، وهذه المسألة واحدة من المسائل ذات الوجوه المتعددة للغاية وتؤثر على جزء كبير من العالم انها في النهاية مسألة نفسية لكن حتى من الدليل الادبي يبدو من الواضح أنه في اوقات معينة وعند جماعات معينة يتحدث العراف وربما « يؤلف » نصا محكما وهو في حالة عقلية يبدو فيها قليل الوعي ، في حالة تامة من اللاوعي لمحيطه المادي . هذه هي الحالة ايضا لدى جماعات معينة من جزربولينزيا وافريقيا كما تعرف الآداب القديمة لأوروبا ظاهرة متشابهة . في سيبيرية الشمالية تكون الادلة على هذه الحالة

المتحللة للعراف بارزة على نحو خاص . وتتواجد ايضا عند الشعوب التركية دون شك . اذ يخبرنا رادلوف في سجلاته انه حتى سقوط القوزاقي فشل في انهاض الشامان التركي من غيبوبته .

من جهة اخرى ، ونتيجة للاداءات العامة الكبيرة على الاقل وربما الى حد كبير نتيجة الاداءات التركية بشكل عام فان حالة التحلل هذه قد تبلورت على شكل طقوس ، لكن من الصعب ، البرهنة على هذا وبالكاد يسمح الفراغ بنقاش المسألة هنا خاصة ان السؤال لا يهم الادب بشكل مباشر . مع ذلك ، فقد نوقشت المسألة بشكل اكثر تفصيلا في أماكن أخرى . كما أنه من الصعب بالنسبة لنا الاعتقاد أن طبيعة أداء الشامان المتقنة الى حد بعيد وخاصة عند التجمعات القبلية الكبيرة لا يمكن بلوغها الا بوجود عقل هو في كامل قدراته ، وبهذه القدرات يرتفع ليبلغ ذروة قدرته ورغم أن الطريقة التقليدية للاشارة ما تزال تسيطر على تجليات الوحي لدى شامان الالتاي الا أن اداءه الفعلي يبدو منظما على نحو اصطناعي ومسيطر عليه عقلانيا الى حد كبير .

في دراستنا هذه ، القينا الضوء على العديد من الموضوعات المعالجة في التراث الادبي للاتراك وكذلك العديد من العناصر المتماثلة في المعتقدات والممارسات الدينية للشامانيين كما أشرنا الى الاخيرة بشكل موجز في الفصل الحالي الا أنها منتشرة ايضا في التراث الادبي للشعوب الاخرى في آسية الوسطى. كذلك ورد ذكر لبعض آثار هذه المعتقدات والموضوعات لدى اليوغور القدماء ولن يكون من الصعب تعديد هذه الأمثال . من ناحية أخرى ، يمكن أن نلفت الانتباه الى التماثل الهام في كل من الشكل والمضمون بينها وبين القصائد والقصص والتعليمات الدينية للشعوب التركية المجاورة التي تتواجد في حكايات وقصص ( قيصر من القياصرة أو ملك لينغ ) كذلك هي شائعة اليوم في الشكل الشفهي والمكتوب من الادب في منغوليا ، التيبت والاداخ وبشكلها الحالي فان السلسلة محشوة على نحو كثيف بالافكار والموضوعات البوذية ولكننا لسنا في موقع القول كيف أن بعض هذه الموضوعات ، على الأقل ، قد شكل العنصر الاساسي

الاصلي لها ككل . ان الخطوط الرئيسية لقصة حياة القيصر في معظم النسخ المعروفة على نطاق واسع هي بطولية دون شك . لهذا السبب فان من المثير أن نجد ان القيصر يذهب الى العالم السفلي ، مثله مثل البطل القيرغيزي بولوت ، وذلك في طفولته ، وكجزء من مباشرته للحياة. يكون الدخول هنا أيضا الى العالم السفلي من خلال فتحة أو كهف في الصخور على قمة جبل . وفي طريقه يقاد ، مثله مثل بولوت ، من قبل روح معلمة ، هي امرأة ( جدة ) تركب على حيوان مثل كارا تشاش ومثل كارا تشاش أيضا تظهر هذه الروح المعلمة للقيصر في العالم السفلي وتمنحه المساعدة ضد حشد من الأعداء العفاريت وهو مثل بولوت يعود منتصرا الى عالم الانسان حاملا معه ، كالعديد من أبطال القصائد الآبكانية طعام الخلود وماء الحياة . كما يصعد الى السماء مثل شامان الألتاي على ظهر طائر كي يحوز على الاعشاب الشافية لشعبه . العديد من الخصائص الاخرى يمكن ذكرها وبصورة خاصة يمكنني لفت الانتباه الى ماهية السيرة الذاتية للحكاية ، التي تميز الشعر التركي والبيليني الروسية والتي هي غريبة جدا عن الشعر البطولي الاغريقي والتيوتوني المبكر بشكل عام . ان الظروف التي تروى فيها القصائد القصصية تشبه تماما على ما يبدو ظروف الالقاء لدى الشعوب التركية القاطنة في جبال وسهوب آسية الوسطى فالانتشار الواسع للقصة عبر جزء كبير من أواسط آسية الشرقية يبين بالطبع انه يمكن أن يكون وراءها تاريخ طويل . لقد ادعى المنغول وسكان التبت ان البطل في الأصل من مناطقهم وأنه من العدل الافتراض أن القصص التي ترتبط الآن بالقيصر من المحتمل انها كانت معروفة بشكل جيد في تركستان الشرقية قبل سقوط اليوغور .

الأكثر من ذلك انه يمكن أن يشار الى أن خصائص معينة كاحتفالات الشامان لها صلات واضحة بالعادات والتقاليد الشائعة اليوم في ثقافات آسية الوسطى والجنوبية . كما يمكن أن نذكر بشكل خاص المغامرات الخيالية لشامان الاتراك ، الياكوت ، التونغو والبوريات التي لا يمكن فصلها أبدا عن أشكال الفن الدرامي الشرقي ، الأخرى التي نراها مثلا

في عرض الدمى الهوائية التي شاهدها « روك » في احتفال الزبدة السنوي العظيم في دير شونوا الرهباني في مقاطعة كانشو على الحدود الشرقية للتيبت حيث تدفع الآلهة البوذية لتلعب دورها في تمثيل واقعي لمختلف مناطق السماء، ثم يجري كل شيء بواسطة أسلاك تمد في الساحة وفوق الرؤوس . نقاط التشابه الأقرب يمكن أن نجدها في احتفالات السنة الجديدة حيث تجري طقوس هامة في المنطقة المجاورة لقصر بوتالا في كاسا ، كطقوس « الارواح الطائرة » مثلا ، وفيها ينزلق رجل بسرعة البرق الى اسفل جبل على جبل يمتد من برج القصر العالي الى البرج البوذي في الساحة محضرا معه بركات من السماء للناس . ان الشكل الدرامي لمناجاة الشامان لا يمكن فصله أبدا عن مسرحيات مغامرات الروح البشرية مثل مسرحية « لانفدارما » التي تجري سنويا في الوقت نفسه في لهاسا والتي تقدم فيها بين أشياء وأحداث مختلفة الارواح الطيبة والشريرة على انها تخوض معركة من أجل روح الانسان .

علاوة على ذلك ، نجد من الغريب أن الشامان وقافلته من الارواح يمضون في رحلتهم جنوبا عبر صحارى تركستان الصينية ، وفوق الجبال العالية التي تحد تخومها الجنوبية ليدخلوا أخيرا الى العالم السفلي عبر فتحة في الأرض بعد صعودهم الجبال . وبالأجمال تشبه المناطق التي يصل اليها الشامان عبر هذه الفتحة أو الكهف شبها مذهلا معابد البوذية في تركستان ، كوريا والتيبت التي هي بدورها أشكال لاحقة لأنواع الكهوف المألوفة في الهند وخاصة تلك التي نجدها في غاندهارا في كشمير وآجنتا في ديكان . الأكثر من ذلك انه يمكن أن يشار الى أن الاقامة السرية للشامان في مملكة ايرليك ، اضافة الى العديد من أبطال وبطلات القصائد اللابطولية تستدعي للذاكرة احتفال « كبش الفداء » الذي يجري سنويا في أكثر من مكان في التيبت اليوم وقد اشير اليه في معظم المراجع الصينية في القرن الثامن عشر . هنا نرى رجلا يحمل ذنوب الناس يطرد الى كهف أو غرفة الأهوال ، حيث عليه الاقامة لوقت من الزمن وحيث المحيط الكامل والمعدات المادية الكاملة والأهوال التي

سيواجهها تذكرنا بشكل قسري بأهوال مملكة ايرليك التي تصورها إلقاءات الشامانيين والقصائد القصصية كقصيدة تلرا بار مثلا . والحقيقة ، يمكن أن تشاهد مملكة ايرليك بشكل عام على عدة جدران من معبد كهفي اكتشفه ستاين ، غرونفيك ولوكوك وكذلك في أماكن أبعد مثل كوريا .

ليست الموضوعات الأدبية والملاحظات الدينية التي ندرسها جديدة على أية حال ولا هي محصورة بقارة آسيا . لقد رأينا ان زيارات الرجال والنساء عند الشعوب التركية الى السموات والعالم السفلي يمكن ارجاعها الى زمن جنكيز خان وربما الى اليوغور القدماء . كذلك فان قصصا كهذه معروفة في الدوائر الأدبية في اليابان منذ مطلع القرن الثامن وتتعلق بالمثيولوجيا المحلية ( لا الصينية ) والاضرحة القديمة ( ايزيومو وياماتو ) . كما ان الشعر القصصي الاشوري يحكي عن رحلة الآلهة عشتار الى العالم السفلي لانقاذ روح ابنها أو زوجها تموز ، كذلك هناك موضوعات مشابهة في ميثولوجيا هومر والميثولوجيا الاغريقية . لهذا فالموضوع قديم جدا في القارة الاوراسية ( اوربا ــ آسيا ) من ناحية أخرى هو شائع اليوم في منطقة أوسع من هذه . كما نجده منتشرا في الأدب الشفهي لبحر دياكس في بورنيو الشمالية وفي بولينزيا كذلك فان هناك ديانة معدلة من ديانات اله ــ السماء معروفة أيضا في الميثولوجيا البولينزية وميثولوجيا بحر دياكس في بورنيو الشمالية ، العرافون فيها ، يوصلون فرقا من الموتى الى العالم السفلي في أغنية تشبه أغنية الشامانيين عند الشعوب التركية والمجاورة . لذلك ، يمكننا ان نأمل ان المزيد من الأبحاث في المستقبل ستلقي الضوء على المركز الذي توزعت وانتشرت منه الأفكار والموضوعات التي ما زال باستطاعتنا تعقب آثارها في نقاط مختلفة من محيط ذلك المركز الخارجي وكذلك في الحلقات الداخلية لدائرته الكبيرة .

* * *



# الجــزء الثــانــي

## الأغاني الملحمية والمغنــون الملحميون في آســيا الــوســطى

---

« فيكتور جيرمونسكي »



« ١ »

# مسح بيبليوغرافي

الدراسة المنهجية للفولكلور والملاحم الطورانية إنما وضع أسسها ف. ف رادلوف ( ١٨٣٧ ــ ١٩١٨ ) في كتابه «نماذج من الادب الطوراني» ( ١٨٦٦ ــ ١٨٩٦ ) الذي نشرته اكاديمية العلوم الروسية . تتضمن هذه المجموعة الملاحم ، الحكايات الشعبية التي دونها رادلوف عن الكازاخيين ، القرغيز واليوغور في تركستان الشرقية وكذلك عن الشعوب التركية في سيبيرية الجنوبية .

لقد استخدم رادلوف ، لدى تدوينه للاصول ، نغماته الصوتية الخاصة ( حروف الأبجدية الروسية مع علامات صوتية مميزة متعددة ). كما أضاف أيضا الى النص الأصلي من نماذجه ترجمة المانية هي ، جزئيا ، شعرية . وقد لفتت حملات ومنشورات رادلوف الانتباه الى شعوب ولغات متعددة كانت تقريبا غير معروفة من قبل . فترجماته جعلت الملاحم التركية متوفرة للمتخصصين وغير المتخصصين في عدة بلدان تعتمد جميعها على هذا المصدر . لكن قبل أن ترجع الى اعمال رادلوف ، قامت نورا كيرشو تشادويك « مؤلفة الجزء الأول من هذا الكتاب » ، بدراستها دراسة ميدانية للتراث الملحمي التركي ( ١٩٤٠ ). المواد الانثربولوجية واسعة النطاق التي جمعت خلال أسفار رادلوف ظهرت في عام ١٨٨٤ ، لكن الملاحم الأوزبيكية ، الكاراكالبيكية والتركمانية لم تقدم في « النماذج » لأن آسية الوسطى أصبحت جزءا داخليا من

---

البيبليوغرافيا : هي ثبت بالمراجع المتعلقة بموضوع أو كاتب معين .

روسيا في وقت لاحق نوعا ما ( رادلوف كان نشيطا في عام ١٨٦٠ ) ولم يكن بالامكان الوصول الى مقاطعة أوزبيكستان الحديثة وتركمانيا من قبل رحالة روسي . في عام ١٨٩٦ نشر رادلوف الكتاب السابع من « نماذجه » حول اللغات التركية في القرم ونشر ، لاحقا ، عددا من الكتب الاضافية المؤلفة من قبل معاونيه وطلابه عن لغات ولهجات الشعوب التركية الاخرى . الجزء الثامن ( حول الأتراك العثمانيين ) نشره الباحث الهنغاري ايغناز كونوس ، الجزء التاسع ( حول إيغناز كونوس والقبائل التي تمت لها بالقرب في سيبيرية الشمالية قرب نهر ينساي ) نشره تلميذ رادلوف ن ـ كاتانوف ، أما الكتاب العاشر وهو عن الغاغوز البيصربيين فهو بقلم ف. موشكوف .

الباحث الأول الذي درس التاريخ والانثربولوجيا الوصفية لآسيا الوسطى هو ف. ف بارثولد ( ١٨٦٤ ـ ١٩٣٦ ) ، وهو بروفسور في الكلية الشرقية لجامعة بيترسبرغ وعضو في الاكاديمية لاحقا . ابتدأ بالجغرافيا التاريخية لتركستان في العصور الوسطى ، « تركستان حتى الغزو المغولي » ثم كتب عددا من الدراسات حول تاريخ القوزاق ، القرغيز والتركمان وكذلك حول ثقافة الاسلام . كما ألقى عددا من المحاضرات الجامعية حول تاريخ الشعوب التركية في آسيا الوسطى كانت قد ألقيت في جامعة استنبول في تركيا عام ١٩٢٦ وترجمت الى الالمانية عام ١٩٣٥ والى الفرنسية عام ١٩٤٥ وكان بارثولد أيضا أول من نشر النص الأصلي مع الترجمة الروسية للسلسلة الملحمية « كتاب جدي كوركوت » . ان معظم الدارسين السوفيت الأوائل للتاريخ ، علم الآثار والانثربولوجيا الوصفية لآسيا الوسطى هم من طلابه ومن أكثرهم بروزا البروفسور ياكوبوفسكي ( مؤلف الأعمال المتعلقة بتاريخ اوزبكستان وتركمانيا في العصور الوسطى ) . أيضا كان هناك ضمن طلاب بارثولد عدد من الروس من تركستان ، مؤرخين وعلماء آثار وباحثين في الانثربولوجيا وأعضاء في الحكومة الروسية في طشقند مهتمين بدراسة الآثار المحلية الباقية .

لقـد جمع غ. ن. بوتانين المكتشف المعروف لشعوب سيبيريـة وآسيا الوسطى والذي هو نفسه من أصل سيبيري ، مقدارا كبيرا من المادة المتعلقة بالفلكلور الكازاخي . لكن بوتانين نشر فقط عروضا روسية عن الملاحم الفلكلورية التي تعطي فكرة جيدة عن محتوياتها وليس عن أدواتها الفنية . كما أن بحوثه الأصلية التي كانت في الغالب تعالـج الأصول التركية والمنغولية المفترضة للملاحم الروسية والاوروبية الغربية كانت تفتقر للاتساق والتجانس وهي الآن عتيقة الطراز .

ينتمي الباحث البروفسـور ( ب. لم ميليورانسي ) ( ١٨٦٨ – ١٩٠٦ ) وطلابه الى المدرسة الاستشراقية في بيترسبرغ وكذلك آ. ن. ساموپلوفيش ( ١٨٨٠ – ١٩٣٨ ) الباحث الأول للأدب والملاحم التركمانية و آ. ي. بيلاييف ( أشخاباد ) الذي نشر قصيدتين كاراكالبكيتين – إيديج أو خديجة وكوبلاندي – دونهما هو بنفسه وأرفق الأولى بترجمة روسـية .

كذلك كان هناك باحثون عدة من بلدان أخرى شاركوا في البحث في انثربولوجيا وفلكلور آسيا الوسطى من ضمنهم الباحث الهنغاري هيرمان فامبيري ( ١٨٣١ – ١٩١٣ ) الذي كان نشيطا على نحو خاص ، ففي عام ١٨٦٣ ، وقبل الاحتلال الروسي الذي وقع بين ١٨٦٤ – ١٨٦٧ ، سافر متنكرا كدرويش الى آسيا الوسطى وتركستان الصينية ونشر الطبعة العلمية الاولى للملحمة البطولية للشعوب الآسيوية الوسطى أي حكاية القرنين السابع والثامن عشـر – يوسف وأحمد – وقد نشرت المخطوطة بالنص الاصلي وبترجمة المانية .

لكن لا بد من ذكر العمل الطليعي الأول للباحثين المحليين الأوائل الذين تعلمـوا في روسيا ، فالمكتشـف الكازاخي المشهور ، تشوكان فاليخانوف ( ١٨١١ – ١٨٦٥ ) حفيد آخر خان للقبائل الكازاخيـة الوسطى كان نشيطا حوالي منتصف القرن التاسع عشر . لقد أكمل فاليخانوف ثقافته في مدرسة عسكرية روسية وأصبح ضابطا في الجيش

الروسي ثم شارك في عدد من حملات البحث الروسية في دجيتي ـ سوو، بحيرة ايسيك ـ كول وتركستان الشرقية . لقد كان باحثا انثروبولوجيا رائعا وجامعا للشعر الكازاخي الشائع الذي عرفه هو نفسه بشكل جيد واهميته في هذا المجال لا نزاع فيها . كما دون وترجم الى الروسية في منتصف القرن التاسع عشر الحكاية الملحمية « ايديج » ( بنسختيها الكازاخية والنوغاوية ) كما نشر مقتطفات من « ماناس » القرغيزية والوليمة الجنائزية لكوكيتاي في أعمال فاليخانوف التي نشرت بعد وفاته عام ١٩٠٤ ومن قبل الجمعية الجغرافية الروسية التي كان عضوا فعالا فيها . ثمة وفرة من المعلومات حول عادات ومعتقدات الكازاخيين كما يصورهم فلكلورهم . أما فيما يتعلق بمصادر الملاحم الكازاخية ، فقد نشرت مخطوطة ايديج من قبل البروفسور ميليورانسكي الذي اضاف اليها بحثا قيما جدا بشأن تاريخها ومصادرها الاسطورية . وحديثا ، قامت الاكاديمية الكازاخية للعلوم بنشر أعمال فاليخانوف الكاملة وذلك بالاعتماد على المخطوطات الارشيفية للجمعية الجغرافية .

أحد طلاب رادلوف هو نيكولاي كاتانوف ١٨٦٢ ـ ١٩٢٢ ، وهو خاكاسي ، وأول متعلم يمثل شعبه . بعد أن درس العلم التركي في الكلية الشرقية لجامعة بيترسبرغ أصبح كاتانوف مساعد مدرس ومن ثم بروفسورا في جامعة قازان . وضع كاتانوف القواعد الأولية للغتـه الاصلية ( المكتوبة على أسس تركية مقارنة ) كما نشر النماذج الاولى من فلكلور خاكاس ( الجزء التاسع من مجموعة رادلوف ) .

بين ( ١٨٩٠ ـ ١٩٠٠ ) نشر أبو بكر ديفاييف وهو بشكيري المولد عمل بين الكازاخيين في آسيا الوسطى في ( اكتشافاته الانثربولوجية ) عددا من الملاحم البطولية الكازاخية المستمدة من المخطوطات مع ترجماتها الروسية. ضمن ما نشره كان القصيدة آلباميس باتير ( عن مغني كاراكباكي ) ، ايديج ـ باتير ، شورا ـ باتير ( ويرجع تاريخها الى فتح ايفان الرابع الكازان وبيكيت باتير وهي أغنية تاريخية

من القرن التاسع عشر ) وقصائد أخرى . بعد الثورة أعاد ديفاييف طبع نصوصه مع اضافات في سلسلة الابطال ( باتيرلار ) . هذه المجموعة من الأغاني الملحمية أصبحت عملا نموذجيا وطبعت عدة طبعات .

مع ثورة أكتوبر بدأ عهد جديد في دراسة الفلكلور الوطني في الاتحاد السوفييتي وآسية الوسطى . فالتقدم الثقافي العام والشروط الايجابية التي توفرت لتطور الثقافات الوطنية أعطت دفعا للدارسين والباحثين من الجمهوريات المحلية نفسها للقيام ببحوث شاملة للشعر الشائع ، وهكذا بدءا من أوائل عشرينات هذا القرن ( ١٩٢٠ ) وخاصة أثناء وبعد الحرب العالمية الثانية ومع تأسيس الاكاديميات في الجمهوريات ذاتها : تركزت البحوث في عواصم الجمهوريات المحلية ذاتها : في طشقند ( أوزبكستان ) ، آلما ـ اتا ( كازاختسان ) ، فرونزي ( قرقيزيا ) ، آشخاباد ( تركمانيا ) ، وفي باكو ( آذربيجان ) وكلها ترتبط في النهاية بجمهوريات آسية الوسطى بروابط لغوية وثقافية . كذلك أقيمت في قازان ( تاتاريا ) وأوفا ( بشكيريا ) ، مراكز الجمهوريات المستقلة الأصغر، معاهد محلية مرتبطة بأكاديمية العلوم السوفيتية ، كما انشىء فرع للأكاديمية الأوزبكية في نوكوس كاراكلباكيا وحتى الآن يتلقى عملهم دعما فعالا من المراكز الاكاديمية القديمة للدراسات الشرقية والتركية في موسكو ولينينغراد . نتيجة لذلك فان تجميع الملاحم الآسيوية الوسطى والبحث فيها قد تقدم بسرعة كبيرة كما تحقق عدد من الاكتشافات الهامة خلال السنوات الخمسين التي أعقبت الثورة مما أضاف اضافات جوهرية لمعارفنا المتعلقة بملاحم آسية الوسطى .

قبل الثورة كان الكازاخيون « القوزاق » ( الذين عرفوا خطأ بالقرغيز ) معروفين بشكل أفضل لدى الرحالة والدارسين الروس وبذلك بالمقارنة مع الشعوب التركية الأخرى . كما كان للكازاخيين في أوائل القرن الثامن عشر ( أى قبل زمن طويل من فتح آسية الوسطى ) علاقات اقتصادية وسياسية وثقافية مع روسيا . وقد اكتشف حديثا أن بوشكين كان مهتما بالفلكلور الكازاخي كما وجد بين أوراقه ملخص

روسي للقصيدة الكازاخية الشائعة كوزاي كوربيش وبايان سلو . النص، وهو بخط يد مجهول ، يمكن أن يكون كتب عام ١٨٣٣ عندما ذهب بوشكين الى أورينبرغ لجمع مادة تاريخية من أجل روايته « ابنة الضابط » التي نشرت أول مرة عام ١٨٣٦ . ويمكن ارجاع اهتمام بوشكين بحكاية الحب البطولية هذه بشكل خاص الى أنها كانت قد نشرت منذ عام ١٨١٢ وبترجمة شعرية موزونة وعلى بحر الشعر الفلكلوري الروسي من قبل تيموفيي بيلييف . حكاية الحب المأساوية هذه والتي هي نسخة عن « روميو وجولييت » اللذين تفرقا بسبب عداء أسرتيهما كانت شائعة على نطاق واسع خارج كازاختستان لدى البشكيريين المجاورين والشعوب التركية في سيبيرية .

في مستهل هذا القرن ومن خلال عمل فاليخانوف ، رادلوف ، ديفاييف وآخرين عرفت الملاحم الكازاخية مباشرة بشكلين رئيسيين : القصيدة البطولية ( المدعوة جير ) ذات الخلفية التاريخية التي تنتمي في الأغلب الى ما يدعى بسلسلة النوغاي ( كوبلاندى ـ باتير ، ايرتارغين ، ايرسايين ، كامبار باتير وأخريات ) وحكاية الحب البطولية مثل كوزي كوربيش ، كيزجيبيك وبضع حكايات أخرى . منذ قيام الثورة جرى تدوين مختلف النسخ الشفهية لهذه القصائد اضافة الى قصائد أخرى كما اكتشف وجود ملحمة طويلة هي : « الأبطال الأربعون » التي تقدم على شكل سلسلة من الأغاني المتعلقة بأصول وأنساب « أبطال النوغاي » اضافة الى ملاحم عدة جديدة . سجلت السلسلة كاملة في آلما ـ آتا عام ١٩٤٢ عن مغن يناهز عمره الثمانين سنة هو مورون جيراو من مانفيشلاك ( قرب بحر قزوين ) ، وتتألف من أكثر من ٤٠٠٠ بيت من الشعر أما في الكتاب الثاني من الأغاني البطولية الكازاخية فقد نشر عدد من القصائد غير المعروفة هنا نقلا عن المجموعات الشاملة في السجلات الفلكلورية للأكاديمية الكازاخية .

أما القارىء الروسي فقد صار بامكانه الوصول الى الملاحم الكازاخية التراثية من خلال أعمال الأكاديميين آ. س. أورلوف ، بروفسور الأدب الروسي القديم الذي كان خلال الحرب قد هجر لينغراد الى آلما ــ آتا وبدأ هناك دراسة الفلكلور الكازاخي . كتاب أورلوف ، « الملاحم البطولية الكازاخية » تقدم ملخصا لسلسلة من القصائد الملحمية وهو رائع في مقارناته الرمزية الواسعة للملاحم البطولية الكازاخية مع البيليني الروسية القديمة . على أن عمل الدارسين الكازاخيين كان ، وللعديد من السنوات ، يوجهه الأكاديمي مختار آويزوف ١٨٩٧ ــ ١٩٦١ ، المؤلف الكازاخي البارز ، دارس الفلكلور ومؤرخ الأدب الكازاخي ، فاضافة الى عدة أعمال تلخص البحث الذي تم للتو في شؤون الملاحم الكازاخية ، نشرآويزوف عام ١٩٣٥ دراسة خاصة عن الملحمة القرغيزية ماناس وهو البحث الأول في هذا الموضوع . عمل آويزوف هذا ، تابعه طالبه اسمحمد اسماعيلوف المتوفى عام ١٩٦٤ ثم تابعه فيما بعد الشاعر والناقد كاجيغالي جوماليف والمؤرخ آلكسي مارغولين والعالم الموسيقي أحمد جدبانوف وجميعهم أعضاء في الأكاديمية الكازاخية للعلوم في آلما ــ آتا . وقد نشر مختار آويزوف والبروفسور ن ــ س سميرنوفا حديثا سلسلة من الملاحم الكازاخية التقليدية ، كاملة مع تعليق منهجي وكل سلسلة تتضمن عدة نسخ مع ملاحظات شاملة متنوعة ودراسة مقارنة النصوص .

كذلك تحقق تقدم عظيم في دراسة الملاحم القرغيزية ، ذلك أنه ترجم من الملحمة الفخمة « ماناس » ، التي يتجاوز طولها والى حد كبير ملاحم الشرق والغرب كلها ، بما في ذلك الماها بهاراتا ، مقتطف صغير فقط قام بترجمته فاليخانوف ، وكذلك حوالي ٩٥٠٠ بيت شعري منها في مدونات رادلوف نشرت قبل عام ١٩١٧ . لدينا حاليا نسخة كاملة من ماناس مدونة عن المغني القديم ساغهيمباي أروزباكوف ١٨٦٧ ــ ١٩٣٠ ونسخة أخرى عن ساياكباي كاراليف المولود في عام ١٨٩٤ . تختلف هذه النسخ فيما بينها كثيرا لكن كلا منها تشتمل على ٢٥٠٠٠٠ بيت من

الشعر . كما سجلت حوادث اخرى متعددة عن المغنين الآخريين لماناس وهناك قصيدتان أخريان تنتميان لماناس كأجزاء من السلسلة السلالية نفسها ، فهما تحكيان عن ابنه وحفيده سيميتاي وسيتيك . ففي نسخة كاراليف تعد حوالي ٣٠٠٠٠٠ بيت بينما هي في تسجيل رادلوف ٣٠٠٠ بيت شعري فقط .

حتى فترة قريبة لم يكن قد نشر سوى عدة فصول منفصلة فقط من سلسلة ماناس بطبعات شعبية فقط تحت اسم سلسلة ماناس ( ١٨٤٠ ــ ١٩٤٥ ) . لذا فان نشر نسخة كاملة من السجلات الفلكلورية للأكاديمية القرغيزية قد يكون مشروعا صعبا بسبب الحجم الكبير للسلسلة الكاملة . لهذا السبب ربما باشرت الأكاديمية القرغيزية واتحاد الكتاب في قرغيزيا بنشر طبعة شعبية موجزة من أربعة أجزاء مأخوذة من الثلاثية الكاملة تبلغ ٨٠٠٠٠ بيت من الشعر ١٩٥٨ ــ ١٩٦٠ لكن دراسة مقارنة لنصوص القصيدة الأخرى كلها هي قيد العمل أيضا .

ثمة قصائد ملحمية قرغيزية أخرى لا علاقة لها بماناس معروفة أيضا وقد نشرت جزئيا خلال السنوات الأربعين الأخيرة . انها تعرف بالاسم الشعبي « الملاحم الصغرى » وتنتمي الى فترات زمنية مختلفة والى أساليب ملحمية مختلفة . تتراوح هذه القصائد بين الحكايات الشعبية البطولية القديمة ذات الخلفية الأسطورية ( توشتوك ، كوجوداش ) وبين النماذج التقليدية من الأنواع البطولية ( جانيش وبايش ) وحتى الملاحم التاريخية والاسرية وحكايات الحب في القرنين السابع والثامن عشر ( كورمانبيك ، ايركابيلدي ، أولجوباي وكيشيمجان ... الخ ) غير أن دراسة هذه القصائد ما تزال في بدايتها فقط .

شارك العديد من الباحثين ، بعد مختار آويزوف ( آلما ــ آتا ) ، في دراسة ماناس والملاحم القرغيزية الأخرى ، منهم : مدين بوغدانوفا ، بروفسور في جامعة موسكو ( توفي عام ١٩٦٢ ) ، مؤلف تاريخ الأدب

القرغيزي ،كليم رحماتولين ، دارس لنسخ ماناس وفن مغنيه ، بولوت يونوساليف رئيس تحرير الطبعة الأكاديمية لماناس ، وأخيرا كاتب هذا المسح . كذلك فان الدارسين القرغيز الشبان بارزون في هذا المجال . فمجموعة من المقالات المعتمدة على هذا البحث الحديث نسبيا قد طبعت من قبل أكاديمية العلوم في موسكو ، تضم السيرة الذاتية الكاملة لأعمال ماناس ألفها البروفسور ب. ن. بيركوف وي ــ ساغيدوفا .

معظم الملاحم الكاركلباكية بدأ تجميعها فقط في السنوات الأخيرة . انها جزئيا ، نسخ وطنية مختلفة أما عن الحكايات الملحمية الأسرية والبطولية أو عن « الروايات الشعبية » المتواجدة في المناطق التركية المجاورة أيضا : وذلك بشكل مبدئي لدى الكازاخيين والتركمانيين لكن أيضا لدى أوزبيك خوارزم والقرغيز . ان دراسة الانتشار الجغرافي الحكايات الشعبية بدءا من منشئها الأصلي يمكن أن تلقي لنا ضوءا اضافيا على تاريخيتها وتحولاتها فيما بعد . « فألباميس » « وكوبلان وايديج » لـ ديفايف وبيليايف تسجلان الآن وتنشران بعدة نسخ أخرى وشأنهما شأن « ايرتوساي » المعروفة سابقا من خلال رادلوف ، فان للقصيدتين علاقة بالكازاخيين ، كذلك يمكن تعقب أثر « كورمانبيك » الى القرغيز و « يوسف وأحمد » و « غوروغلي » ومعظم الروايات الشعبية المعروفة الى التركمانيين ، والحكاية الرومانسية « شيرين وشاكر » يمكن ارجاعها الى الأوزبيك ، في حين أن ملاحم الكارابالكبية الأخرى هي على ما نعلم ، أصلية لا شائبة فيها ومن ضمنها «ايرزوار» ، « ماسباتشا » و « جاس كيلين » .

أثناء الحرب تم اكتشاف هام آخر في هذا المجال الا وهو : القصيدة الجديدة ، « الفتيان الأربعون » ، تصل حتى الـ ٢٠٠٠٠ بيت وقد سجلت عن المغني كوربانباي جيراو ( المتوفى ١٩٥٧ ) . تحتفي القصيدة بالأعمال البطولية للمحاربة الجميلة غول ــ أيم . انها ، ومعها أربعون أمازونية شابة اضافه الى حبيبها ، البطل الخوارزمي ارسلان ، تحرر

شعبها من الغازي الكالموكي خان سورتايشا ومن حاكم كيزيلباش شاه نادر . ان حكاية غول ــ آيم التي حكمت مدينة ميغالي بصحبة الأربعين فتاة كحرس شخصي لها تعكس لنا الأسطورة القديمة « مدينة الفتيات » ( كيزكالا ) الموجودة على شكل نسخ محلية متعددة وفي نواح مختلفة من كاراكاليكبا ، خوارزم وتركمانيا وفي بعض المناطق الأخرى التي تقطنها الشعوب التركية . لكن الأحداث الموصوفة في الملاحم الكاراكالبكية ذات تاريخ متأخر جدا : فهي تشير ( كما تفعل معظم ملاحم آسيا الوسطى ) الى الحروب الكالموكية ( ما بين القرنين السابع عشر والثامن عشر ) وتحكي في الوقت نفسه عن غزوة الحاكم الفارسي نادر شاه لخوارزم التي حدثت لاحقا في عام ١٧٤٠ ونادر شاه هو الحاكم التاريخي لكيزيل ــ باش أي « ذوي الرؤوس الحمراء » ( كما كانوا يدعون وذلك بسبب لون عمامتهم الأحمر ) . الملحمة قيد المناقشة أخذت شكلها الأخير في تاريخ حديث نسبيا ويفسر ذلك الدور الذي لعبته فيها القصة الرومانسية ( حب غول ــ آيم لأرسلان ، ومطاردة نادر شاه القاسية لآلتين آي ، أخت أرسلان الجميلة ) وكذلك المقدار الضخم غير المتجانس من الفكاهة الشعبية الذي توجد فيها ( المشاهد الهزلية للراعي جورين كاز وخطبة صديقه سايوك الحسناء غول ــ آيم وهذه تحتل الجزء الأول بكامله من القصيدة ) .

تجميع هذه الملاحم الكاراباكية ونشرها ودراستها استغرق العديد من السنوات وقام به اسماعيل ساغيتوف ، كالي آمبيتوف ، كابول ماكينوف ومتخصصون آخرون في نوكوس .

أما الملاحم الأوزبيكية فلم تلفت الانتباه الا منذ الثورة . ففي القديم كان يفترض عموما ، لكن على نحو خاطيء أن الأوزبيكيين لم يحفظوا ملاحمهم البطولية وأن الثقافة المدنية الاقطاعية والشعر الكلاسيكي ذا الأصل الفارسي قد طغى على كل الشعر الشعبي الأوزبيكي ، وبشكل خاص الشعر البطولي . لكن الاكتشافات التي حدثت بعد الثورة

دحضت هذا الافتراض . والشكر يعود الى العمل المكثف الذي باشره العلماء الأوزبيك منذ أوائل عشرينات هذا القرن والذي كشف الملاحم الأوزبيكية بجميع أشكالها وأنواعها . ان أكثر من مئة وخمسين نصا من القصائد الملحمية ( داستان ) تغطي ستين حبكة ، سجلت عن خمسين مغن تقريبا من جميع المناطق في أوزبكستان . اضافة الى الملحمة البطولية القديمة آلباميش وحكاية الحرب التي تعود للقرن السادس عشر « يوسف وأحمد » . فالمغنون الأوزبكيون يتذكرون رومانسيات ملحمية عديدة ذات معجزات بطولية ورومانسيات مغامرات خرافية ، تمثل بشكل نموذجي الثقافة الاقطاعية الأوزبكية ( كونتوغميش ، شيرين وشاكر ، آرزيغول ، سلسلة رستم خان وأخريات ) . هناك أيضا نسخ شعبية من الحبكات التقليدية على سبيل المثال فرهاد وشيرين ( التي تحاكي رواية آليشر نافوي الشعرية في النصف الثاني من القرن الخامس عشر ) كذلك فان سلسلة غورغلي ذات الماهية البطولية الرومانسية والمؤلفة من حوالي أربعين قصة شائعة جدا .

لقد لعب هادي زاريفوف دورا بارزا في تجميع الملاحم الأوزبيكية والبحث فيها وهو أول من باشر بدراسات الفلكلور الأوزبيكي ، وطالبه ، منصور أفنرالوف هو الآن رئيس قسم الفلكلور في الأكاديمية الأوزبيكية للعلوم . لعب زاريفوف دورا فعالا في اخراج كتاب « الملاحم البطولية الأوزبيكية » ، وهو مسح للقصائد الملحمية الأوزبيكية وتحليل لتطورها التاريخي . كما نالت حديثا القصائد الملحمية وأشكالها المختلفة والتاريخ التالي لها معاملة خاصة في اطروحات متعددة .

في خزينة المغنين التركمانيين ، إضافة الى حكاية الحرب الخوارزمية « يوسف وأحمد » . وقصائد البطل الوطني غورغلي ( الذي ما يزال غير مكتشف تماما ) ، يشغل الحيز الاهم منها الروايات الشعبية ذات الأصل الأدبي في بعض الاحيان . لقد نشرت أثناء الحرب ، وفي الغالب ، عن مخطوطات وذلك باشراف البروفسور بايموا أحمد كاريف ، وهو

الآن عضو في الاكاديمية التركمانية للعلوم وهي تضم « غول ويلمبل ، غول وسنيبر » شاهسينيم وغريب ، طاهر وزهـرة ، سيبيل ملك ( وهي مستمدة من ألف ليلـة وليلـة وقـد خضعت لاحقـا للتبني التقليـدي الشـائع ) ، هـورلوغكا الحمـراء ، سـايات والحمـراء وآسيلي وكريم . إن العديد من هذه الرومانسيات الشعبية معروف بنسخ محلية في الشرق الأدنى كله ( أذربيجان وتركيا ) . كما انها شقت طريقها من خلال المصادر المكتوبة الى آسيا الوسطى وبادىء ذي بدىء الى اوزبيكستان عن طريق خوارزم ومن نم داخل كازاخستان وقرغيزيا .

وثمة ظاهرة خاصـة هي تغلغل الملاحم التركيـة الى الطاجبقيين الناطقين بالايرانية . إن تداخل اللغـات انما يعود الامتزاج العرقي للطاجكستانيين والأوزبيكيين ( في مناطق سمرقند وبخارى وفي المناطق المجاورة لطاجكستان ) . يفسر ذلك الثنائية اللغوية الواسعة جداً عموما ووجود مغنين ثنائي اللغة . النسخة الطاجكستانبة من غوروغلى دونت أولاً في منتصف الثلاثينات من هذا القرن عن مغنين متعددين ورغم انها ذات علاقة بالملحمة الأوزبيكية إلا انها نسخة منقحة وطنية أصلية ، وآفوزا ( ابن غورغلي ) هو البطل الرئيسي فيها وقد قام البروفسور براغينسكي في كتبـه المتعلقة بتاريـخ الأدب الطاجيكي بتحليل هـذه النسخة . أما « آلباميش » الطاجكستانية المدونة في منتصف الخمسينات فإنها لم تكن واسعة الانتشار لكن يبدو أن لها بعض العلاقـة بالنسخة الاوزبيكية .

لكن لا بد من فحص فلكلور شعوب آسيا الوسطى بمعزل عن فلكلور جيرانهم الطورانيين الآخرين . ففي الغرب الجنوبي ، تعـد آذربيجـان بيئة المجال الملحمي والتي ترتبط باحكام مع آسيا الوسطى وصلة الوصل هي تركمانيا التى ترتبط لغويا مع آذربيجان أما في الغرب الشمالي فمحط المجال الملحمي هوبشكيريا ، الى جنوب الاورال ، وهي المناطق التي نقطنها التتار الكازان على الفولغا : فالحكايات الملحمية عن البطل

كورغلو والرومانسيات المتعددة المشابهة لتلك في تركمانيا وآسيا الدنيا هي منتشرة في آذربيجان . وقد تابع نشرها ودراستها في الاكاديمية الاذربيجانية للعلوم البروفسور هامد آراسلي ، م. تحمسيب وآخرون. في بشكيريا ، وعلى الفولغا ، تم حفظ الملاحم على شكل حكايات جن شعبية وهي تنشر وتحقق من قبل الكاتب والناقد أحنف كوريف وحميد يارمو حميدوف ( كازان ) .

كما يجب لفت الانتباه ايضا الى المجموعات التركية الوثنية الصغيرة لسيبيرية الجنوبية تلك التي تدعى تتار التوبول وتقطن أحواض أنهار الاوب والارتيش ، ألتاتيس والشورتسي في منطقة الألتاي ، الخاكاس والتوفا على الينيساي الأعلى وكذلك الياكوت في المناطق الواسعة للشرق الشمالي . فقبل زمن قصير فقط كانت هذه الشعوب رعاة وصيادين يعيشون على شكل قبائل منعزلة عمليا عن المجموعات التركية الأكبر وظلت باستثناء التتار التوبول خارج التأثير الثقافي للاسلام . لهذا السبب حفظ هؤلاء الصيغة القديمة النقية للحكاية الشعبية البطولية التي جعلتهم مهمين خاصة بالنسبة لدراسة الرمزية في الاشكال الاكثر قدما من ملاحم آسيا الوسطى .

هذه الحكايات الشعبية نشرت قبل رادلوف . ففي عام ١٨٥٩ نشر انتون شايفنز ، وهو عضو في أكاديمية بيترسبرغ للعلوم ، « الأغاني البطولية للتتار «Minusinsk» »أي للخاكاس وهناك ترجمة شعرية ألمانية للمواد المتعلقة بعلم الأعراف البشرية التي جمعت من قبل الكسندر غاسترين وف. تيتوف . لكن رادلوف وطالبه كاتادوف وبوكانين وآخرين هم الأوائل في معالجة هذه المادة معالجة علمية .

الجامع الأول لفولكلور الآلتاي هو المبشر الروسي ، الكاهن فيربيتسكي ( توفي عام ١٨٩٠ ) مؤلف أبجدية الألتاي الأولى التي اعتمد فيها على الروسية وقواعد الالتاي الاولى . فيما بعد نشر نيكيفوروف

وهو من أبناء المناطق ترجمة نثريةروسية دقيقة جدا لمجموعة من الحكايات الشعبية البطولية المتأثرة كثيرا بالمفاهيم الاسطورية للشامانية . كذلك هناك الترجمة الروسية للحكاية الشعبية البطولية الالتانية غوكورتي وهي أيضا ذات أهمية عظيمة وقد نشرت عام ١٩٣٥ مع مقدمة وملاحظات من قبل البرفسور ن. ك ــ دميتريف ، وهو باحث تركي بارز .

قبل الحرب العالمية الثانية بزمن قصير ، صدرت من ضمن أعمال معهد الاثنوغرافيا التابع لأكاديمية العلوم في الاتحاد السوفيتي طبعة ممتازة من أغاني الشورتسي الملحمية وهي بالتأكيد أفضل طبعة علمية من هذا النوع . فهي تحوي النسخة الصوتية الاصلية وترجمة نثرية بالروسية قام بها ن ــ دايرنكوف ، وهو لغوي واثنوغرافي بارز ( توفي عام ١٩٤٢ في لينيغراد المحاصرة ) .

حاليا ،ثمة أبحاث تجري عن الفلكلور في هذه المناطق وتقوم بها معاهد البحث في غورنو ــ آلتايسك ( منطقة الألتاي المستقلة ذاتيا ، الابكستان ( منطقة الكاخاس المستقلة ذاتيا ) وكيزيل ( منطقة توفا المستقلة ) في هذه المراكز تجري عمليات التجميع والنشر والبحث كلها من قبل كتاب وباحثين محليين : الكاتب ب ــ ك كوتشييك المتوفى ١٩٤٣ س. س سورازاكوف في غورو ــ آلتايسك ف. أي دوموزهوكوف في آبكان ، ل. ف غربنيف في توفا . لهذا ، فاننا في الوقت الحاضر نعرف جميع الحكايات الشعبية البطولية للألتا يتسي ( أي رجال الألتاي ) بشكل أفضل أو آلتاي ــ كيزهاي كما كانوا يدعون أنفسهم ، وقد كانوا في وقت مضى يدعون خطأ بالأويروت . ( وذلك تيمنا بأويروت المغول أو الكالموك في آسيا الوسطى الذين ظلوا تحت سيطرتهم لأكثر من قرنين من الزمن ) . معظم حكاياتهم الملحمية جمعت ونشرت بشكلها الأصلي في «أبطال الألتاي» التي نشرها س. س سورازاكوف ، أما طبعة غرينف من ملاحم التوفا ومجموعة ملاحم الخاكاس فقد أشرف عليها دوموزهوكوف وآخرون ( ١٩٥٨ ــ ١٩٥٩ ) وهي مفيدة جدا .

أما ياكوتيا ، وهي واحدة من مناطق النفي للمحكومين السياسيين قبل الثورة ، فقد اصبحت موضوعا للبحث الانثروغرافي في الغالب من قبل المنفيين الروس والبولنديين الذين أظهروا بهذه الطريقة تعاطفهم مع هذه الأقلية القومية المضطهدة . كما نشر الجامع الرائع للفلكور الروسي إي . آخودياكوف وهو في النفي ، مجموعة من الحكايات الشعبية البطولية الياكوتية بنسخها الروسية ضمن منشورات الجمعية الجغرافية باشراف ج. بوتانين . كما نشر البولندي ، ي. بيكارسكي ، مؤلف القاموس الروسي ـ الياكوتي الكامل جدا ذي التلميحات الكثيرة للفولكلور، مجموعة ضخمة من النصوص الاصلية للقصائد الملحمية . كذلك قال منفي بولندي آخر وهو س. ڤ ياستريمسكي بتدوين الترجمات الروسية الاكثر دقة وامتاعا لنصوص ملحمية كهذه ، كانت قد نشرت فقط في عام ١٩٢٩ باشراف العالم التركي البارز ، البروفسور س. مالوف . « الاوليخو » هي ملحمة بطولية طويلة شعرية تختلف في عدة نقاط عن الحكايات الشعبية الملحمية المروية عن شعوب سيبيرية الجنوبية في استعمالها الأكثر شمولا للاسطورة المرتبطة بالمعتقدات الشامانية . وحاليا هناك مركز الابحاث في ياكوتيا الذي هو معهد الأدب واللغة ( التابع لاكاديمية العلوم في الاتحاد السوفيتي ) تضم سجلاته نسخا متعددة من « الأولنخو » هذه ، بتسجيلات قديمة وحديثة وقد ساهم دارسان ياكوتيان هما ج. وارغيس وي. ڤ بوخوف في دراسة هذه النصوص .

المادة الفنية من الاغانى الملحمية المدونة في عدد من النسخ من قبل الحملات الفلكلورية هي الآن متوفرة في السجلات الفلكلورية في جميع الأكاديميات الجمهورية . ومع أن هذه المادة شاملة جدا الا انها لم تنشر الا جزئيا فقط . مع ذلك ، هناك عدة طبعات شعبية ترضي متطلبات القارىء العادي في الجمهوربات الوطنية وماتزال تلقى القبول لديهم وهي على شكل كتيبات . « قصص شعبية » حديثة في الوقت نفسه ، ان عدد الطبعات العلمية في تزايد وهي تقدم الوسائل الكافية للبحث في الأدب

والتاريخ الوطني . هكذا ، هي على سبيل المثال منشورات الاكاديمية الكازاخية للعلوم المذكورة آنفا والتي توفر الادوات النقدية ، تواريخ النصوص والسير الذاتية للمغنين .

كذلك فان الشعبية الكبيرة للملاحم الوطنية في الاتحاد السوفييتي دعمتها الترجمات الشعرية المتعددة للملاحم الى الروسية . وذلك استجابة لاهتمام لناس الشديد بالادب الشعبي في الشرق السوفييتي . هذه الترجمات يقوم بها عادة شعراء معروفون يعملون بالتعاون مع الباحثين . اما الطبعات العلمية فتقدم ترجمات نثرية أقل جاذبية من الناحية الفنية لكنها أكثر دقة من نظيرتها الشعرية .



«٢»

# الحكايــات الملحميــة

تتطلب دراسة الأغاني الملحمية لشعوب آسية الوسطى في معظم الحالات معالجة تعتمد على مقارنة تاريخية واسعة ، وهذا يصح خاصة عند النظر الى موضوعات شائعة عموما مثل الحكاية الملحمية القديمـة ( آلباميش ) والملحمة التاريخية (إيديجي القرن الخامس عشر) والسلسلة الشاملة واللاحقة من حكايات كوروغلو ( بين القرنين السادس والسابع عشر ) ان المقارنة تسمح لنا بتتبع أصل وتطور الحبكات والخصائص الوطنية لكل نسخة منفصلة على نحو اكثر دقة .

لقد ارتبطت شعوب آسية الوسطى الناطقة بالتركية ( الاوزبك ، الكازاخ، الكاراكلباك، القرغيز التركمان) والعديد من القرون بوحدة اللغة، والاتصال الموسع والتدال الثقافي والعرقي والتطور التاريخي المتشابه. فالبدو ، ذوو الاصل التركي او اللغة التركية ، انتشروا فوق منطقـة واسعة من سهوب آسيا الوسطى وكانوا يمتزجون بشكل مستمر من خلال اندماج القبائل المنفصلة بمجموعات وطنية أكبر ، مشكلين اتحادات سياسية غير مستقرة وقصيرة الحياة وفقا للانظمة القبلية والاقطاعية المبكرة ، وهم غالبا ماكانوا يمتصون المجموعات المتفرقة من القبائل الكبرى ( على سبيل المثال الكيبشانه ، المانغيت ، النايمـان ، الكونغـرات ، الاوشون ) التي وصلت اسماؤها على انها اسماء مكان او اسماء عرقية انتشرت في منطقة ، اغلبية الشعوب القاطنة فيها سواء كانت ذات اقامة مؤقتة او دائمة هي شعوب تركية .

كما كان امتزاج البدو الناطقين بالتركية مع سكان آسيا الوسطى المزارعين القدماء ، ومعظمهم إيرانيون ذا أهمية مساوية . هذا يعود تاريخيا الى مرحلة الكاغانيت التركية العظيمة ( القرن السادس حتى الثامن ) ومايزال مستمرا حتى الاوقات المعاصرة . التأثير الثقافي الايراني كان قويا بشكل خاص في اوزبكستان وتركمانيا وكذلك كان التأثير العقائدي لدين الاسلام الجديد المركب على معتقدات شامانية قديمة ما تزال آثارها قابلة للتمييز بسهولة في المناطق الأبعد والأكثر بطرياركية في كازخستان وقرغيزيا .

التداخل الواسع بين الشعوب التركية في مجال الفن الملحمي سببته العملية المستمرة لتفكك القبائل البدوية في آسيا الوسطى واتحادها حول مركز ما معاصر ومستقر وفعال مدعم بتطور علاقات اقطاعية وروابط ثقافية واقتصادية اقرب للدول الصاعدة في وقت لاحق .

وهكذا وجدت الحكاية الملحمية « آلباميش » في كامل المنطقة التي تقطنها الشعوب التركية اعتبارا من الالتاي في آسيا الوسطى الى الفولغا وجبال الاورال من ناحية اولى وحتى ماوراء القوقاز وآسيا الصغرى من ناحية اخرى . وفي الوقت نفسه تعد واحدة من اقدم بل ربما اقدم الحكايات الملحمية العظيمة لهذه الشعوب .

وكملحمة شعرية عظيمة سجلت آلباميش بأشكال اوزبكية متعددة أفضلها فنيا نسخة المغني الشعبي فاضل أولداشيف ( المترجمة الى الروسية من قبل الشاعر ل. بينكوفسكي ) .

الجزء الاول من آلباميش هو قصة خطبة بطولية ، اذ يذهب البطل الى بلاد الكالموك حيث استقرت عائلة خطيبته ويشارك في مباراة زفافية مع منافسيه الكالموك في سباق الخيل ، الرماية ، والمصارعة. يؤخذ آلباميش في الجزء الثاني من الملحمة سجينا من قبل الكالموك ويقضي سبع سنوات في زنزانة الشاه الكالموكي . تقع ابنة الشاه في حب آلباميش وتحرره .

بعد أن تنقذه الاميرة والحصان السحري ، يرجع الى الوطن في اليوم الذي ستتزوج فيه زوجته من المغتصب ( وهو أخو البطل ، ابن الجارية ) فيقتل الغاصب ويستعيد قوته وحقوقه الزوجية ، حبكة الجزء الثاني ( عودة الباميش يوم زفاف زوجته ). شائعة في الملحمة والحكاية الشعبية وتشابه تشابها وثيقا قصة عودة أوليس .

ترتبط بالباميش الاوزبكية النسخ الكازاخية والكاركالبكية القصيدة ، وهي ملاحم ايضا لكنها ليست واسعة الاطار كثيرا . تجري احداث النسخ الثلاث في بايسون ( سابقا بايسون بيكروم في اوزبكستان الجنوبية ) ، ضمن قبيلة كونغرات البدوية التي كان الباميش زعيما لها . جميع النسخ الوطنية الثلاث للقصيدة هي ملاحم قبلية للكونغرات فمنذ بداية القرن السادس عشر ذكرت بايسون في الوثائق التاريخية باعتبارها خيمة ( أو اقطاعة ) لقبيلة الكونغرات ، صارت الى ملكيتها بعد غزو آسيا الوسطى من قبل أوزبيكو الخان ـ شيباني ١٥٠٠ . هـذا التأريخ لنسخة بايسون كونغرات من :الباميش يتطابق مع الخلفية التاريخية للحروب بين الاوزبيك والكالموك . انها تشير الى تفوق مملكة اويرات العظيمة في السهوب الجونغارية والى زمن الغزوات الكالموكية الشرسة لاسيا الوسطى بين القرنين الخامس عشر والثامن عشر . لقد كان الكالموك الوتنيون ، وفقا لما يقوله ف. ف بارثولد ، الاعداء الاكثر قوة بالنسبة لمسلمي آسيا الوسطى .

ان هذا التمركز التاريخي الخاص للملحمة في بايسون الكونغرات مع الكالموك غائب تماما في جميع النسخ الوطنية الاخرى . في هذا الصدد تعكس النسخ الاخرى مرحلة مباشرة من تطور الملحمة وتبين في بعض الحالات عددا من الخصائص الوطنية الاصلية ، وهكذا ، في نسخة الغز ( حكاية بامسكي ـ بيريك من سلسلة ملاحم الغز للقرون الوسطى التى جمعت معا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر تحت عنوان « كتاب جدى كوركوت ») تستبدل المباريات العسكرية بين الفرسان بمباراة بين العريس والعروس . الفتاة المحاربة .

النسخة الاكثر قدما للملحمة هي «آليب ماناش» وهي حكاية شعبية بطولية عند شعب الالتاي دونت في عام ١٩٤٠ عن المغني الشهير — يوالغاشيف ( ١٨٦٧ — ١٩٤٦ ) . كثير من سمات هذه النسخة ذات صفة خرافية ، مثل ظهور البطل كعملاق ( آلب ) حصانته السحرية دور حصانة الحربي الرائع الذي يستطيـــع القيام بتحولات سحريـــة وهو المساعد الوحيد للبطل في بحثه عن عروسه . كذلك فانها خرافية ، ماهية ذلك البحث . فبلاد العروس تقع في نهاية العالم ( حيث تتقابل الارض والسماء وحيث لا رجوع من هناك ولا طرق للعودة ) . يشبه هذا البلد العالم الســـفلي الاسطوري حيث يمر الطريق عبر نهر واســـع لا يمكن الطيران فوقه على حصان ، مجنح أو عبوره بقارب ذي سبعة مجاذيف». وهكذا ، ينتقل البطل الى الشاطىء الآخر بواسطة رجل عجوز في زورق من لحاء الخشب عال كصخرة وطويل جدا « لا يمكن للمرء أن ينتقل من طرفه الى الطرف الاخر في يوم كامل » . هذا الرجل الناقل يشبه شارون وأشخاصا آخرين مشابهين في الاساطير القديمة . أعداء البطل يحملون أيضا ملامح الخيال الاسطوري مثل «آك كان» الشرير الذي يقتل عرسان ابنته . وبشكل خاص الغول ديلبغين ذي الرؤوس السبعة ، العمـــلاق المتطي ثورا رماديا وهو الاول بين أبطال العالم السفلى في الاسطورة الشامانية والتابع لحاكمه ، الاله الأسود ايرليك ) .

ما أن يضع البطل قدمه في أرض أعدائه حتى يستغرق في نـــوم مسحور ويؤخذ أسيرا من قبل أعدائه الاسطوريين أبطال العالم السفلي كما يحدث للعديـــد من أبطال الحكايات الشعبيـــة البطولية التركيـــة والمنغولية من هذا النوع .

ان المقارنة المنهجيـــة بين جميع النسخ الوطنية لملحمة آلباميش ، التي ابتدعت ونقلت الى العديد من البلدان ، تسمح لنا بتعقب آثار الانتشار والتطور التدريجي لهذه الحكاية . لقد وجدت كحكاية شعبية بطولية قديمة في جبال الالتـــاي في أوائل القرنين السابع والثـــامن ( فترة

الكاغانيتي التركي ) . ومن الواضح بالطبع أن النص الحديث كما روي من قبل ن. يولفامشيف ليس هو الصيغة الاولى لهذه الحكاية بل يقدم فقط تلميحا عن نوعها . أفكارها وصيغتها .

انتشرت الحكاية مع قبائل الغز باتجاه سير دارية الدنيا في القرنين التاسع والعاشر حيث تطورت الى شكل جديد كجزء من السلسلة الملحمية للغز أبطال سالور ـ كاران. نحن نعرف انعكاسا لاحقا في الشرق الأدنى من النسخة الغزية في « كتاب جدي كوركوت » حيث تشكل جزءا من السلسلة الملحمية التي جاء بها هؤلاء في القرن الحادي عشر الى مكان اقامتهم الجديد في ما وراء القوقاز وآسيا الصغرى ( حكاية بامسي ـ بيريك ) . وطبقا الظروف التاريخية الجديدة فان أعداء الغز هم « غايور » جورجيا ( جرجستان ) صاحب حصن بايبورد الذي يستطيع بالحيلة أن يأسر بيريك واتباعه الاربعين أسيرا . كذلك فان الخطوط الرئيسية للنسخة الغزية حافظت عليها الحكاية الشعبية التركية بويريك التي ما تزال باقية في آسيا الصغرى ومع تقدم قبائل كبشاك الى الغرب تسربت الحكاية ، وبنسخة مختلفة الى السهوب الكازاخية ، ثم الى البشكيريين في الأورال الجنوبي والى تتار الفولغا ( بين القرنين الثاني والثالث عشر ) حيث خضعت للتغيير والحداثة . ان الحكايات الشعبية للبشكيريين المعاصرين وتتار كازان تعكس مفاهيمية بيئتهم الفلاحية : « فبألباماشا » التتاري هو راع عادي يخطب ابنة الخان وفي مباراته مع منافسيه يتوجب عليه بلوغ قمة جبلية وهو يحمل حجري رحى ثقيلتين تحت ابطيه .

واخيرا ، وفي بداية القرن السادس عشر حمل اوزبيك الخان شيبان الرحل الملحمة الى أوزبكستان الجنوبية ( نسخة بايسون كنغرات ) . هنا ، وعلى أساس انها أغنية ملحمية قديمة جاء بها الكونغرات من بحر آرال ، اتخذت القصيدة البطولية الباميش شكلها الأخير وانتشرت بين الاوزبيك ، الكارا كالباك والكازاخ . وفي هذه المرحلة اكتسبت محتوى

تاريخيا جديدا كما كانت قد فعلت في الشرق الادنى . فأعداء البطل الآن هم الكالموك الوثنيون الذين هم في ذلك الوقت الأعداء التاريخيون لمسلمي آسيا الوسطى .

بهذه الطريقة ، وكما تطورت الشعوب نفسها اجتماعيا من نظام قبلي بطرياركي الى نظام اقطاعي قديم ، كذلك أصبحت الحكاية الشعبية البطولية التي كانت تحكي ذات مرة عن بحث البطل عن عروسه في أرض « لا يرجع منها أحد » ، ملحمة بطولية طويلة ذات محتوى تاريخي محدد وهو تحول رمزي ذو أهمية أساسية بالنسبة لنظرية الشعر الملحمي في المراحل الاولى التطور .

ان الوفرة الاستثنائية للمصادر التاريخية والفلكلورية كليهما تتيح لنا امكانية تتبع تطور الملحمة وفق خطوط التراث التاريخي في حكاية خديجة ( ايديج ) . لقد دونت هذه الحكاية في أكثر من ثلاثين نسخة بعضها باللغة الاصلية وبعضها بترجمات روسية عند الكازاخ ، الكاراكالباك ، الاوزبيك ، النوغاي ، القرميين ، التتار والقبائل التركية في سيبيرية . الاختلافات في مضمون هذه النسخ ليست كبيرة جدا ، وبشكل عام هناك ميل لتوسيع العنصر الخرافي على حساب الاساس التاريخي .

تاريخيا ، تقوم هذه الحكاية على الصراع الاقطاعي ضمن مجموعة القبائل الذهبية ، في نهاية القرن الرابع عشر وبداية القرن الخامس عشر ، بين توختا ميش خان القبيلة الذهبية وبين حاكم آسيا الوسطى تيمور ( تامبورلان ) . أثناء هذا الصراع يقف ميرزا خديجة من قبيلة مانقيت مع المطالب بعرش القبيلة ، تيمور كوتلوك الذي يدعمه تيمور. بعد ترحيل توختا ميش ، ١٣٩٥ . يحكم ميرزا خديجة ، تدعمه القبائل البدوية ( النوغاي ) وتكون حاكما قويا تماما انما تابعا لعدة خانات ضعفاء ثم يقوم بمحاولة لاعادة الاعتبار العسكري للدولة التتارية .

الحكاية الملحمية « خديجة » تعود بالاصل لقبيلة النوغاي ، حيث كانت سلالته تحكم في القرنين الخامس والسادس عشر . والانتشار الواسع للحكاية يتطابق مع انتشار قبيلة النوغاي التي وجدت وهي في أوج قوتها في القرنين الخامس والسادس عشر ، البدو الترك الذين كانوا يوما ما جزءا من القبيلة الذهبية ويقطنون في المنطقة الواسعة الممتدة من القرم على شاطئ البحر الاسود وحتى كازاخستان وسيبيرية . معظم الاغاني البطولية الكازاخية ذات المصادر التاريخية ( كوبلاندي باتيير ، ايرتارغين - اير ـ سايين ، ايركوكنسو ، كامبار ـ باتير وغيرها) ترجع الى مرحلة قبيلة النوغاي . كما لاحظ فاليخانوف في التواريخ الروسية أسماء تاريخية متعددة لابطال تتار تظهر أيضا في القصائد الكازاخية لسلسلة النوغاي . « فالبدو في سهوب آسيا الوسطى » كما لاحظ « يعزون عادة كل ما هو قديم الى النوغاي ويعتبر العديد منهم النوغاي أسلافا لهم » . ان عصر النوغاي ، كما يذكر في شعر الكازاخ وجيرانهم في السهوب ، هو العصر الملحمي الممتاز .

ملحمة « خديجة » أو « ايديج » هي مثال جيد عن الكيفية التي تدمج بها الاحداث التاريخية ويعاد تشكيلها في حكايات ملحمية . لا تحتفظ الذاكرة العامة بأي شيء من السياسة الخارجية لحكم ميرزا خديجة ـ على سبيل المثال انتصاره على فتهولد ، دوق ليتوانيا العظيم على نهر فورسكلا في عام ١٣٩٩ ، ذلك الانتصار الذي ذكره المؤرخ البولندي دلوغوش ومؤرخون روس آخرون أو حملته غير الناجحة على موسكو في ١٤٠٨ ـ ١٤٠٩ . بطريقة مماثلة لا توضح الملحمة أي شيء عن الاسباب الداخلية والظروف المحيطة بالاحداث التي وصفت ودونت باستطالة في المصادر التاريخية الشرقية بشأن الصراع السياسي بين تيمور والقبيلة الذهبية أو عن تنافس وحيل المطالبين بالعرش . انها تصور العلاقات بين توختامش وميرزا خديجة كعلاقات شخصية محضة ، كمجرد صراع بين خان قاس غير عادل وتابعه النبيل الشريف المحبوب من قبل الناس . صراع نموذجي للمرحلة الاقطاعية كما ينعكس في الموضوع التقليدي « ترحيل وعودة » البطل المتهم ظلما .

هذا الموضوع الاساسي يتنافى مع موضوعات من الفلكلور كماتسبقه مقدمة حول قصة الولادة والطفولة الاسطوريتين للبطل المستقبلي . يترعرع الولد كراع فقير ثم يختاره انداده كملك لهم . يجذب الراعي الشاب انتباه واحد من نبلاء توختاميش أو حتى انتباه الخان نفسه من خلال قضائه الحكيم في مسائل صعبة من القانون ويدعوه الاخير الى بلاطه ويضمه الى حاشيته .

بشكل متشابه ، يقضي العديد من الابطال الآخرين للحكايات الملحمية البطولية في آسيا الوسطى ، حكام المستقبل لشعوبهم ، طفولتهم ، فواحدهم ، أما ان يولد لأب راع أو تتبناه عائلة ثم يكبرون ويرعون القطعان بأنفسهم كما أن صداقة ابن الخان مع الناس العاديين يجب توضيحها من حيث حبه لهم وعنايته بهم فهذا يحدد الماهية الديمقراطية والابوية لحكم « الملك الجيد » والملحمة تريد أن تجد في البطل رجل الشعب ، يشاركهم قدرهم ويعود صعوده وبلوغه مكانة رفيعة لمزايا الشخصية ، أن الاحكام القضائية التي يحكم بها ميرزا خديجة الشاب تعتمد على تراث فلكلوري قديم منتشر في الشرق ( فيكرا ماديتا في الهند القديمة ، الملك سليمان في الانجيل ... لاحقا في الغرب سانتو وآخرون ) انما المقصود منها أن تبرهن على أن الولد الراعي هو احكم من نبلاء الخان .

كذلك يكون لنسب البطل صفة اسطورية ايضا . فوفقا للموروث الكازاخي ، ينحدر ايديج من المقدس المعروف بابا توكلاس شاشلي عزيز « المقدس الغزير ــ الشعر » الذي كانت تخالط معتقداته وعلى نحو واضح بقايا من المعتقدات الشامانية السابقة للمسلمين . لقد ارتبط اسم هذا المقدس بالقصة الشائعة في الفولكلور العالمي عن فتاة أوزة تصبح لفترة من الزمن زوجة الرجل الذي يسرق ريشها الاوزي . وكما دون بوتانين ، يوجد في منغوليا الغربية الشمالية أسطورة حول الاسلاف الطوطمية للبالاغان وبوريات الآلر الذين يرجع أصلهم الى

فتاة أوزة كهذه . انها تشابه كتيرا ، وربما شبهها ليس عرضيا ، حكاية أسلاف ايديج « قالما نفيت البيض » ، أي قبيلة ميرزا خديجة التاريخية هم من أصل منغولي .

كذلك الحكايات الملحمية « كوروغلو ـ غوروغلي » أصولها التي تعود لأزمنة أكثر حداثة . لقد عرف بأشكال مختلفة عبر القوقاز في أذربيجان ، أرمينيا ، جورجيا ، عند الاكراد ، وفي بعض أجزاء القوقاز الشمالية ، في الشرق الادنى والاوسط ، في تركيا وايران الشمالية ( جنوب أذربيجان وخراسان ) وفي آسيا الوسطى عند التركمانيين ، الاوزبكيين ، الكازاخيين ، الكاراابك ، الطاجاكيين وعرب آسيا الوسطى . فلا الحدود الوطنية والعرقية ولا حتى الاختلافات في الدين واللغة كانت حاجزا لانتشار هذه القصة . لقد أصبحت شخصية هذا البطل الذي ابتدعه التقليد الملحمي بسبب الظلم الاقطاعي تعبيرا عن الاحتجاج الاولي للناس ضد ظالميهم . وقد اكتسب أولا ميزات الثائر و « المنتقم لشعبه » واكتسب بعد ذلك ميزات الحاكم الديمقراطي الخيالي ، صديق اتباعه وحاميهم .

هذا الوجود التاريخي لكوروغلو تدعمه نماذج متعددة من البرهان. فالتراث الشعري الاذربيجاني يتناوله كمعاصر للشاه أبس الاول الذي حكم من عام ١٥٨٥ حتى ١٦٢٨ . فقد كان كوروغلو التاريخي واحدا من زعماء القبيلة التي قامت بثورة جيلالي التي اندلعت في أذربيجان في المنطقة الحدودية بين ايران وتركيا في نهاية القرن السادس عشر . والباحث التركي بيرتيف نايلي بوراتاف يذكر مراسيم صادرة عن السلطان التركي ما بين ١٥٨٠ ـ ١٥٨٢ تتضمن أوامر بالقبض على قائد جيلالي كوروغلو واسمه روشان وبعضهم يقدمه الى والي بولو ( شمال أنقره ) . ان روشان هو الاسم العادي الاول المعطى للبطل في ملاحم كوروغلو ، وبك بولو هو واحد من أعدائه الرئيسيين في النسخة الاذربيجانية . يذكر المؤرخ الارميني أراكيل من تبريز الذي لم يعش

طويلا بعد الاحداث التي وصفها ( توفي ١٦٧٢ ) هذا البطل على أنه كان بين قادة المتمردين « هذا هو كوروغلو الذي ألف عدة أغان غناها المغنون » . ويذكر آراكيل أسماء ثائرين آخرين يقدمون في التراث الملحمي كرفاق سلاح لكوروغلو فزير اوغلي وكوسا ــ سفر ، كذلك يذكر كوروغلو كمحارب ومغن في المصادر التركية المعاصرة المذكورة آنفا .

يمثل التراث الشفهي الاذربيجاني المتعلق بكوروغلو المرحلة الاولى من أضفاء الصفة المثالية على البطل الشعبي لكنه يبقى ضمن حدود الاسطورة نصف التاريخية . وهو يتألف من سلسلة من القصص النثرية الموشاة بالاغاني والمنسوبة لكوروغلو نفسه .

كورغلو الاذربيجاني تركماني المولد من قبيلة تيكبن ، وهو فارس شجاع ومغن ، يغني مآثره الخاصة ، « قاطع طريق نبيل » من نوع روبن هود . انه ، كمنفي من المجتمع الاقطاعي ، يشن حربا ضد المجتمع ، ضد الخان ، والباشوات . يسطو على القوافل التجارية في الطرقات ، يقوم بأعمال بطولية مفعمة الشجاعة على حصانه العجيب غيريت ، يخترق معسكر العدو متنكرا ويخطف الفتيات الصغيرات الجميلات اللواتي يغريهن بأغنياته أو بمآثره العظيمة . وفي رأي الناس، الفارس كورغلو ليس قاطع طريق أو سارقا ، بل هو مقاتل شجاع يستهدف صاحب السلطة الجبار ، الغني ، وفي الوقت نفسه هو حام للناس التعساء . هنا يكمن سبب الشعبية غير العادية لهذه الشخصية الملحمية .

جميع النسخ القوقازية والاسيوية القريبة الاخرى لكورغلو ، بما في ذلك النسخة التركية ، تنحدر من من هذا النوع ، فيها جميعا نجد أكثر الشخصيات والاحداث أهمية تلك التي نجدها في النسخة الاذربيجانية اضافة الى المبدأ العام البطل « كقاطع طريق نبيل » ومغن

آثره الخاصة لكنها تمضي الى ما هو أبعد من الحقيقة التاريخية وهي أقل دقة فيما يتعلق بالتفاصيل الجغرافية والوصفية وأكثر ميلا للخيال . « وهذه الصفة الاخيرة تنطبق بشكل خاص على النسخة الارمنية الفنية المضمون والتي تظهر فيها بعض العناصر الفولكلورية الممتعة » انها جميعا تدل على التطور اللاحق الذي يشهد بنفسه على تطور الملحمة أو الرواية الشعبية .

أما نسخ غوروغلي في آسيا الوسطى فلهـا ماهية مختلفة ، ومن ضمنها الصيغة الاوزبكية التي تقدم المرحلة الملحمية الاكثر نضجا في تطور الحكاية . فبدلا من القصص النثرية القصيرة لدينا هنا فصول الملحمة الشاملة « حكايات غورغلي الاربعون » مع الاحتفاظ باطارالتراث الاذربيجاني : فالبطل مع حرسه وهم اربعون محاربا ، كذلك هنـاك حصانه السحري قيراط ، وأولاده بالتبني أوس وحسن وقلعة شامبيل ( شامي ــ بيل ) وإعماء والد البطل من قبل باشا ظالم كنقطة بداية للحبكة والمعنى التقليدي لغورغلي هو « ابن الاعمى » . هذا الاسم يقدم لاحقا تعليلا شعبيا خرافيا هو الميزة التي تتميز بها جميع نسخ آسيا الوسطى : غور ــ أوغلي هو « ابن القبر » ( غـور ) ، المولود في قبر أم ميتة . مع ذلك ، تخضع شخصية البطل وأفعاله لتغيرات كبيرة وتتجه ابعد وأبعد باتجاه المعالجة الملحمية .

غير أن غورغلي الاوزبيكي ليس « قاطع طريق نبيلا » بل هو زعيم التركمان والاوزبيك . نبيل المحتد ، حاكم مدينـة وأرض شامبلي ، شبيه بالحكام الشهيرين ذوي الاصل البطولي ــ شارلمان ، الملك آرثر ، فلاديمير اميركيف ، فاناس القرغيزي أوجانفار الكالموكي : انه سيد حكيم قوي بطل ملحمي ، اضافـة الى ذلك ، هو حامي شعبه ضـد الغزاة الاجانب ، الخانات وكذلك الزعماء الغرباء ، وقـد أصبحت شخصية غورغلي تجسيدا للمثال العام للسلطة البطرياركية الباحثة عن خير الناس وبشكل خـاص للمظلومين منهم ، والتعساء ، بينمـا « عصر كورغلو »

الاسطوري ودولته شامبلي تنسبه المدينة الفاضلة المعروفة حيث بتحقق الحلم العام الابدي بالعدالة الاجتماعية تحت سلطة حاكم حكيم .

خلال النمذجة الملحمية لفورغلي تندمج الموضوعات البطولية مع موضوعات من الرومانسي والحكاية الخرافية. فلا تعود زوجات غوروغلي جميلات وبنات للخان والزعماء ( كما في النسخة الاذربيجانية ) يختطفهن بل هن جنيات ينطلق في البحث عنهن الى أراض مسحورة ومجهولة يقاتل فيها العمالقة ، التنانين والعفاريت الخرافية الاخرى وفي الوقت نفسه تتطلب شخصية البطل ذاته سمات خرافية .

الابطال الرئيسيون في سلسلة الحلقات والحكايات هم ولدا غوروغلي بالتبني أي أوس وحسن . الاول ، باسم أوس خان ، يصبح محور سلسلة كبيرة من المغامرات الرومانسية والخيالية المتعلقة بشكل رئيسي ببحثه عن عروس أميرة أو جنية من أرض أسطورية .

بعد الجيل الثاني من الابطال يأتي الجيل الثالث والرابع حسب التسلسل في النسب ، ابن أوس هو نور الله ، وابن حسن هو روشان ، ابن نور الله هو جاهانغير ، الحفيد الاكبر لفورغلي والحلقات المخصصة لهؤلاء الابطال الجدد هي ذات أصل أكثر حداثة وخاصية رومانسية بطولية ، انها تعيد في سلسلة من الاشكال المتنوعة نماذج الحبكة الرتيبة نوعا ما ، وموضوعات الرومانس الشائعة حول البحث عن عروس بعيدة.

النسخة التركمانية هي حلقة وسيطة بين النسخ الاذربيجانية والاوزبيكية ، أما النسخ الطاجكية والكازاخية المرتبطة بالاوزبكية فتمثل تمثيلا جيدا ، التحول الابداعي والمستقل لحكاية آسيا الوسطى .

وهكذا ، وانطلاقا من خلفية الموضوع التقليدي العام نجد أن لكل من النسخ الوطنية ماهيتها الخاصة التى تعكس التركيب الاجتماعي المحدد تاريخيا ، وكذلك سيكولوجية الشعب التي أبدعتها وأفكارها الاجتماعية .

وبقدر مـا يتعلق الامر بالحبكة فان هنـاك مكانا منفصلا في التراث الملحمي في آسيا الوسطى تشغله الملحمة القرغزية العظيمة . ماناس ، التي دعاها فالخينوف الذي اكتشف القصيدة بـ « موسوعة الاسـاطير القرغيزية والحكايات الشعبية والخرافات التي وضعت في حقبة واحدة وجمعت حول رجل واحد هو البطل ماناس » . يشكل التكرار الذاتي للقصيدة فرديتها . والاحداث المتعددة الموصوفة تحدث جميعها في حياة البطل ؛ خان القرغيز وبطلهم الاكثر عظمـة في ساحة المعركـة . تبدأ القصيدة بالولادة الاسطورية للبطل ، فهو يولد لأبوين متقدمين جدا في السن ( سمة معروفة في الملاحم التركية والمنغولية ) ثم تصف زواجـه ( تسبقه في بعض النسخ الخطبة البطولية وترويض العروس المحاربة ) ، ثم تختتم بموته وبسقوط الامبراطورية البدوية القوية التي أوجدها . انها تحكي عن الولائم والعربدة التي تصحبها ألعاب عسكرية وفي بعض الاحيان صراعات حقيقية ( الحادثة الاكثر شهرة من هذا النـوع هي الوليمة الجنائزية التي دونها فالخينوف ورادلوف ) كما تحكي عن الصراع بين ماناس وأقربائه المخادعين وأتباعه المتمردين .

لكن المضمون الرئيسي للملحمة يتألف من الاعمال البطولية لماناس ، فهو ينجز عمله العسكري الاول في عمر خرافي مبكر ( عندما يكـون في السادسة أو التاسعة ) ، يحرر القرغيز من العبودية الكالموكية ، كمـا يوحد ماناس الشاب جميع القبائل البدوية المشتتة معا ، يتبع ذلـك عدد من الغزوات ، ( هكذا باللغـة الاصلية وهي نفس الكلمة العربيـة غزوات ) . هذه الغزوات ( ويعـد أروزباكوف عشرا منهـا ) تخضع ، وبصورة تدريجية ، جميع شعوب آسيا الوسطى المعروفة لدى الشاعر المغني لسيطرة ماناس . الاعـداء الرئيسيون للمسلمين القرغيز هـم الكالموك الوثنيون ( كما في جميع ملاحم آسيا الوسطى ) والصينيون ، لأن الكالموك يقدمون كأتباع للصين . ومن بين أكثر هؤلاء الاعداء هولاً ، البطل الكالموكي جولوي ( مع اللقب الثابت « الشره » ) الذي يوصف دائمـا ،

بعكس قصيدة يدونها رادلوف ، على انه عدو لماناس والقرغيز والأمير الصيني كونفورباي الذي ربما كان بالاصل شخصية تاريخية .

تنتهي حملات ماناس المظفرة « بالغزوة الكبيرة » ضد الصين بقيادة البطل آلمامبيت وهو أمير صيني ، أصبح بعد اعتناقه للاسلام أخا بعهد الله لسيد القرغيز . بعد عدة حوادث بطولية وخرافية تختتم هذه الغزوة الاخيرة بالسيطرة على بيجين ( بيكين ) فهذه المدينة المتسهورة والعاصمة المزدحمة بالسكان للصين « القديمة » ، « الحكيمة ، الغنية » كانت قد جذبت البدو المحاربين بسبب ثرواتها التي لا تحصى وعجائب حضارتها القديمة تماما كما هو الشأن في زمن « الهجرة الكبيرة للشعوب » .

حين آثار الحلم بروما ، عاصمة العالم القديم ، شهية برابرة الشمال ، هنا ، في بيجين .. يجرح ماناس جرحا مميتا من قبل عدوه المخادع كونغور باي ، وعلى طريق العودة من المدينة المفتوحة ، يهلك ماناس والجزء الاكبر من جيشه قبل أن يصلوا الى أرضهم .

وحدة الحبكة في هذه القصيدة الطويلة ليست بالتأكيد بدائية بل هي خلاصة عملية طويلة من تأليف أغانٍ أقصر وأكثر بساطة .

ذلك أن الحدود الاصلية لسيرة ماناس الذاتية الملحمية قد وسعت بسلسلة من الحوادث النموذجية نوعيا ( على سبيل المثال ، ولادته العجيبة وطفولته البطولية ) ، علاوة على ذلك فان أعمال العديد من الابطال الموصوفة أصلا في حكايات ملحمية منفصلة ( حكايات كوشوي العجوز : ايركوكش ، ايرتوشتوك ، تشوبلك ، آلامامبيت ، جولوي الكالوكي وغيرها تدمير في قصة البطل الرئيسي .

ومن الجدير بالذكر أن أسماء حرس ماناس لها مكان مستمر في التراث الملحمة وأن هؤلاء المحاربين غالبا ما يصورو نتصويرا كاملا ولكل منهم سيرته الذاتية الخاصة .

في نسخ ماناس الموجودة ما تزال الحوادث الاساسية ( الوليمة الجنائزية لكوكيتي ، زواج ماناس ، الكوزكومانس ، وصول آلاماميت الغزوة الكبرى وأحداث اخرى ) مستقلة نسبيا وتروى غالبا بشكل منفصل . ليس هناك أيضا أية خلفية تدل على أن الغزوة الكبرى هي الحادثة الأقدم أو حتى المركزية للملحمة . وقد لا يكون امرا عرضيا ، أن هذه الحادثة مفقودة تماما من سجلات رادلوف وفالخينوف ، النسخة الشفوية الاكثر كمالا لماناس ، انما هي نسخة اروزباكوف التي صنفها دون شك ، بضمير حي ومنهجية واضحة ، نقلا عن جميع الموروثات الملحمية المتعددة الأشكال والتي كانت موجودة في أواخر القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين لتشكل ملحمة متصلة مؤثرة .

بعض الموضوعات القديمة في ماناس ، كما يؤكد في بعض الأحيان ، تعود أصلا الى تاريخ مبكر جدا عندما كان القرغيز ما يزالون يتجمعون في حوض نهر ينيساي ، لكن القصيدة في صورتها الحالية ترتبط على نحو لا انفصام له بحياتهم في آسيا الوسطى بجغرافية هذه المنطقة خلال فترة من الحروب الكالموكية وكذلك بالاسماء التاريخية والملحمية لذلك العصر وبشكل خاص بأسماء الأبطال المذكورة في ملاحم النوغاي الكازاخية ( للمقارنة أنظر الى كوشوي – كاساي – يامفورشي ، جامبورشي ، كوكتشي ، شاتيمير ، تيمور وغيرها ) .

بهذا الصدد تعد وثيقة ادبية مكتشفة مؤخرا ذات أهمية خاصة ( منشورة في عام ١٩٥٩ ) وهي الوثيقة التي تشهد أن أسطورة ماناس كانت معروفة منذ اوائل القرن السادس عشر اذ يذكر ماناس في المخطوطة الطاجكية ، لذلك الزمن ( مجموعة من التواريخ ) وتضم حيوات شيوخ مدينة كاسان في فيرغانا كزعيم عسكري لدى توختاميش ، خان القبيلة الذهبية في النصف الثاني من القرن الرابع عشر مع بعض الأسماء الأخرى ذات الصحة التاريخية . ماناس هنا هو من أصل كبشاكي ، ووالده كما في الملحمة له الاسم الاسلامي يعقوب بيك ، ( في القصيدة

جاكوب ) ينقذ ماناس الشاب والده وقبيلته من ظلم الكالموك ، عدوه الأعظم هو الزعيم الأساسي جولوى ، وصراعهما يوصف في عدة اجزاء تشبه في اثنين منها الملحمة بشكل دقيق جدا . في النهاية يقتل ماناس جولوى في صراع فردي ، وللقصص بالطبع ، كما للكتاب نفسه ، صفة اسطورية ولا تقدم دليلا كافيا لوضع ماناس كشخصية تاريخية في القرن الرابع عشر لكنها تبين انه كان مرتبطا بأساطير وأغاني ذلك الزمن مع الماضي التاريخي للقبيلة الذهبية وبيئة النوغاي ــ الكبشاك .

في الثلاثية السلالية يعقب ماناس سيمياي . وفي هذه القصيدة ، تربي الأم ابن البطل الهابط بعيدا عن وطنه الأصلي . ثم يسترجع سلطته على القرغيز وينتقم من كونغورباي لقتله والده بالخداع ، لكن سميتاي يموت ميتة مأساوية في صراع مع أقربائه وأتباعه الذين يتمردون عليه ، البطل الثالث للسلسلة : سيتيك ، ابن سميتاي ، هو بدوره المنتقم الذي يجدد مرة أخرى وحدة ومجد شعبه ، كلتا القصيدتين ( ربما ما عدا حادثة خطبة سيميتاي للفتاة ــ الطائر آى ــ شورولك ) ذات منشأ لاحق السجلات الأولى المدونة عن الشعوب الطورانية وهما على الأغلب نسختان أخريان للاحم أقدم ( مخطوطات أرخون ــ يينساي من مرحلة الكاغانيت التركية بين القرنين السادس والثامن وكذلك أسطورة اوغوز كاغان ، السلف والحاكم الأول لقبائل الغزو وغيرها ) يمكن أن تشير اشارة غير مباشرة الى وجود الأغاني الملحمية في ذلك الوقت لكنها ليست هي نفسها سجلات الملاحم الشفهية .

التسجيل الأول الوحيد المدون عن الملاحم التركية في العصور الوسطى هو سلسلة الغز في القرن الخامس عشر المعروفة بـ « كتاب جدى كوركوت » .

يضم الكتاب مقدمة وأثنتي عشرة حكاية ملحمية نثرية مع ادخالات شعرية ( احاديث الشخصيات ) . لكل حكاية حبكتها الخاصة لكن الشخصيات هي نفسها جزئيا ، الأبطال هم بكوات الغز ، اتباع الخان

بايندير ، الحاكم البطولي للغز والأعلى مقاما بينهم هو كازان بيك ( أوسالور كازان ) ، وهو زوج ابنة الخان بايندير ، ثم شخصية اخرى معروفة للجميع هي الجد كوركوت وهو رجل مسن ذو لحية بيضاء من العصر البطرياركي ، انه المعلم الحكيم للخان ، للبكوات وللشعب بأكمله وفي الوقت نفسه مغن للحكايات ووصي على التراث الملحمي القديم ، يتخذ كوركوت دورا في حدث الحكاية لكنه هو أيضا مؤلفها وراويها وهو الذي يترنم بالأعمال البطولية المجدة للخان ورفاقه وفي المقدمة نجد عددا من الأمثلة المنسوبة الى كوركوت .

وصلنا « كتاب كوركوت » على شكل مخطوطتين يعود تاريخهما لأواخر القرن السادس عشر ، واحدة وجدت في درسدين والاخرى كشفت حديثا ، وهي غير كاملة ، في الفاتيكان يعكس الكتاب التراث الشعري كما هو لقبائل الغز بصيغته الشفهية . في ما وراء القوقاز وآسيا الصغرى في النصف الثاني من القرن الخامس عشر . تحمل النسخة المكتوبة ذات الأصل العثماني ملامح المفاهيم الاقطاعية والاسلامية كما أن مرحلة تطوره في الشرق الأدنى تنعكس في الجغرافيا التاريخية للملحمة اذ يقوم الغز بغزواتهم الى ما هو أبعد من آسد (على منبع دجلة) وماردين في الجنوب ، والى طريزون ودرينيت في الشمال كذلك فان حصن بايبورت وديسميرد ( على البحر الأسود ) يخصان الغابورز فيما نجد برد وغانزا الواقعتان في أواسط القوقاز على حدود بلاد الغز ، والفايوزر المعادون هم اغريق طريزون وهم الجورجيون والأبخاذ .

بايلندير خان ( وهو ليس اسم علم وحسب بل اسم قبيلة أيضا ) يستطيع فقط أن يصبح حاكم الغز ( اى خان الخانات ) عندما تستطيع قبيلة مايندير ، وهي التي كانت تحكمها السلالة التركمانية المعروفة « بالكبش الأبيض » ، بسطت سيطرتها على جميع القبائل الغزية في الشرق الأدنى ( القرنين الرابع والخامس عشر ) .

وكحاكم للغز حل الخان بانيدير محل البطل الأقدم كازان آلب من قبيلة سالور الذي أصبح وفقا للملحمة صهرا له ، وكما أشار بارثولد الباحث الأول في ملاحم الغز « ان أساطير الغز ، الكوركود والكازانبيك ، نفذت الى الغرب في عصر الامبراطورية السلجوقية ( القرنين الحادي عشر والثاني عشر ) وهو ايضا زمن تتريك آذربيجان وما وراء القوقاز ، وآسيا الصغرى ففي مرحلة مبكرة كان الغز يعيشون في آسيا الوسطى على سهوب سار ـ داريه المنخفضة وعلى شواطىء بحر آرال ( القرنين التاسع والعاشر ) . وان مقارنة للحكايات الملحمية المأخوذة من ( كتاب كوركوت ) بالأدلة التاريخية المكتوبة والفولكلور الشعري لدى شعوب آسيا الوسطى تسمح لنا بتعقب موضوعات آسيا الوسطى القديمة في الملحمة .

تنتمي حكايات سالور ـ كازان وكوركوت في المقام الأول الى مرحلة آسيا الوسطى من التاريخ الغربي . هنا يجب وضع المرحلة الأسطورية لكوركوت في القرنين التاسع والعاشر « ثلاثمئة عام بعد رسولنا » كما يقال على لسان « أبي الغازي ، خان خيفا ، مؤلف « أصل وسلالة التركمان » الذي كان ما يزال يتذكر التراث الشفهي التركماني تعكس الحكاية الملحمية في كتاب كوركوت ، المعروفة بنهب موطن سالور ـ كازان الأحداث التاريخية للمرحلة ، وتعتمد على ذكرى الصراع الذي دار بين الغز ( قبيلة سالور ) والبيشنغة ( البيجني ) وهي حكاية رواها أبو الغازى ، ففي كتاب « أصل وسلالة التركمان » يوصف كوركوت آتا ( اي الأب كوكورت ) على أنه « وزير » لعدة خانات غز في ذلك الزمن وأب راع ،للقبيلة . انه ابن الأعيان من قبيلته ومشورته هي التى تبت بانتخاب الخان الجديد كما يقال انه بلغ عمرا خياليا مقداره ٢٩٥ عاما هذا الجزء من قصة « أبي الغازي » يرتكز اساسا على العمل التاريخي المعروف ، لرشيد الدين ، آى : « تاريخ الغز والاتراك وحكمهم للعالم » الذي كتب في ايران في اوائل القرن الرابع عشر .

القبر الأسطوري لكوركوت ــ آتا ظل موجودا حتى ١٩٢٠ في سير ــ داريه الدنيا ( حاليا هي محطة قطار خورخوت ) وقد كان مركز التقديس المحلي لكوركوت باعتباره مزارا مسلما شافيا للأمراض ، هنا ومنذ عهد فالخينوف تم تدوين عدد من الأساطير تعود باصلها دون شك لزمن سابق للاسلام ، وتحكي عن كوركوت بوصفه ( الباكشي ) ، ومخترع الآلة الشعبية الكوبوز ( نوع من القانون ) وعلى انه هو الذي كان يعلم الباكشي الآخرين العزف ويشفي الأمراض وانه عراف عظيم . يظهر اسم كوركوت ايضا كحاكم للباكشي في بعض التعويذات الشامانية التي دونها رادلوف عن تتار سيبيريه .

ويروى القوزاق كيف حاول النجاة من الموت واجتاز العالم كله راحلا على ناقته المجنحة ثم عاد الى الوطن ، مد سجادته السحرية على مياه سير ــ داريه ، وبعزفه على الكوبز ، طرد النوم لأيام عديدة ، لكن عندما تغلب عليه التعب وسقط نائما أخذ الموت هيئة ثعبان عضه في قلبه .

خصائص البطريارك ، العراف العجوز الحكيم والمغني السحري والشامان ، هى نموذجية وتتوافق تماما مع ما نجده في الشعر القديم مما يسمح بالمقارنة بين كوركوت وفاينامونين في قصة « كاليغالا » الفنلندية ، وكون هذه الشخصية نموذجا يحتذى فعلا في الملاحم التركية الأولية أمر توضحه الشخصية المشابهة للمغني العجوز الحكيم سوب جيرو ( أو سابدا جيراو ) في قصيدة « خديجة » ، ذلك المغني الذي عاش ١٨٠ عاما وكان يدعى توختاميش ، كلما رغب خان القبيلة الذهبية هذا بمعرفة ما ينتظره في الغيب . كذلك ظهرت شخصية المغني العراف سوب ــ جيراو بشكل عرضي في قصائد أخرى في سلسلة النوغاى قوزاق ( ايرتارغين في نسخة رادلوف ــ بروبين ــ الجزء الثالث ) .

تضم الحكايات الملحمية للغز بعض القصص الأخرى ذات الأصل العام الأكثر قدما أيضاً قصة عودة الزوج الى حفلة زفاف زوجته

( باسي ــ بيريك ، وهي النسخة الفزية من آلباميش في كتاب كوركوت . الجزء الثالث ) ، او حفلة قتل العملاق آكل الانسان ديبي ــ غوز الـذي أعماه بيسات ، الحادثة الأولى تتطابق ، كما ذكرنا سابقا مع عودةاولسمس أما الثانية فهي النظير الشرقي لاعماء بوليخيموس في قصيدة هومر . هذه القصة الاخيرة عن اعماء الغول ذى العين الواحدة ما زالت منتشرة في الأساطير والحكايات الشعبية الحديثة الكازاخية القرغيزية ، التركمانية والالتاوية .

لا يتضمن « كتاب كوركوت » جميع القصص الملحمية ، كما وجدت في ذلك الزمن في التراث الشفهي للغز . فقد اختار المؤلف حكاياته الاثنتي عشرة من عدد أكبر من القصص التي كان يعرفها . هذه الحقيقة تؤكدها عدة ملاحظات وردت في الكتاب نفسه وهكذا نجد الماحات في كل من « كتاب كوركوت » وفي « تاريخ أبي الغازي » الى حكاية صراع سالور ــ كازان مع التنين ذي الأنفاس النارية ، كما كشف باحثون أتراك عن وجود ذكر متكرر لكوركوت وأبطال الغز في المصادر المدونة ما بين القرنين الخامس عشر والسابع عشر كما كشفوا عن وجود بعض الحكايات الشعبية التركية التي تتشابه حبكاتها كثيرا مع حبكات هذه القصص التي حفظت ايضا .

يوضح التراث الملحمي للشعوب التركية في آسيا الوسطى وعلى نحو متنوع جميع المراحل المتعاقبة لتطور السرد الملحمي كما تقدمه الحكاية الشعبية البطولية والقصائد البطولية التقليدية ، قبلية أو اقطاعية كانت ، وكذلك الرومانسيات الملحمية الخاصة بالمرحلة الاقطاعية اللاحقة .

كذلك يقدم الفولكلور القرغيزي والقوزاقي عدة أمثلة عن الحكاية الشعبية البطولية والقصة التي تحدد العلاقات الأسرية والقبلية للمجتمع البطرياركي . وتضع الحدث في بيئة خرافية لكن أصلها ، محتواها

المفاهيمي والفني ، موضوعاتها وخيالها كلها يمكن تعقب أثرها بتشكل اكثر وضوحا الى أن تصل الى الحكايات الشعبية الأكثر قدما لدى الشعوب التركية والمنغولية القاطنة ، سيبيرية الجنوبية والشرقية .

وخلافا للملاحم البطولية اللاحقة ، لا تضم الحكاية الشعبية البطولية أية اسماء ذات مرجعية تاريخية ، كما أن اسماء المكان المستخدمة فيها لا يمكن مطابقتها جغرافيا ، كذلك ليس هناك مفهوم للدولة . فالقبيلة أو الأسرة فقط يأتيان في الطليعة والبطل يمكن أن يكون مرتبطا بأسرته بوالده ، بأمه ، بزوجته وغالبا باخته وفي بعض الأحيان بأخ أصغر لكن فكرة الحرس مثل الأربعين فارسا والحشود العسكرية تغيب تماما عنها بينما نراها شائعة في الملاحم البطولية .

الموضوع الأكثر شيوعا هو البحث عن عروس بعيدة منذورة للبطل ( فكرة مشتقة من عادات الأباعدة « الزواج بالأباعد » . ) وفي اسفاره يجب على البطل أن يتجاوز عقبات متنوعة هي في الغالب ذات سمات خرافية ، كما يقاتل ضد شياطين أو أبطال معادين يدعون أيضا أن العروس لهم ، وغالبا ما يكون هؤلاء الأبطال من المناطق السفلية وفي مطاردته لهم يهبط البطل ، نفسه ، الى العالم السفلي ( وبشكل خاص في الملحمة الياكوتية ) . تقدم العروس للفائز في ثلاث مباريات عسكرية ( هي عادة سباق الخيل ، الرماية والمصارعة ) . اعمال البطل في هذه المباريات يبالغ فيها على نحو خيالي ، ففي بعض الأحيان يرسله حموه المستقبلي لمقاتلة العفاريت أو للقيام بأعمال اخرى تحتاج للشجاعة والاقدام ، كما أن هناك موضوعا شائعا آخر هو العداوة الدموية والثأر : يقتل والد البطل أو يؤسر ويكبر البطل الصغير دون معرفة والديه ، وعندما يعلم بها يدرك ان واجبه يفرض عليه الانتقام لأبيه فينطلق باحثا عن المغتصب ثم يقتله ويعود الى الوطن مع أسرته المحررة ، مع ذلك هناك قصة اخرى تظهر بشكل متكرر وهي أن يقتل البطل بشكل غادر من قبل زوجته وعشيقها ومن ثم يبعث من بين الموتى على يد أخته أو

حصانه المخلص ، أو واحدة من العذارى السماويات الثلاث التي تصبح أخيرا عروسه . ( بوشاي الألتاي ، كوغوتي وغيرها ) .

تروى أفعال البطل بشكل دائم تقريبا كحوادث مختلفة من سيرته الذاتية الملحمية . فتبدأ الحكاية بالولادة العجيبة للبطل من أبوين مسنين جدا تلقيا بركة رجل عجوز غامض هو جد القبيلة ( وفي نسخ لاحقة هو قديس مسلم أو درويش ) يظن أنه هو بالأصل الأب الحقيقي للبطل ، بعدئذ يمنح الولد « الاسم السعيد » ، وغالبا ما يمنحه اياه الشخص نفسه ، ثم تقام الشعائر مع بركة تهب البطل قوى مناعة سحرية . ينجز الولد عمله البطولي الأول في سن مبكرة الى حد خرافي ولكي ينجز مهمته يحتاج الى حصان سحري وسلاح يحصل عليه من الحامي نفسه ، وتعتبر الطريقة التي يستلم بها حصانه ويحطم عدوه ، تقليديا ، جزءا هاما من البحث . فالحصان هـو المساعد الرئيسي أو الوحيد للبطل ، وهو يفهم الخطاب الانساني ويجيب بكلمات انسانية . إنه يحذر البطل من خطر وشيك وينقذه من الموت . يرحل عبر الغابة ، الماء ، الجبال ، بسرعة خرافية ، ويتألف البحث من سلسلة منالحوادث تتبع واحدتها الأخرى . النجاح في خطبة العروس وزواج البطل يمكن أن يخدم كنقطة بداية للمرحلة الثانية من الحكاية التي تصف بعدئذ دخول منافسيه الذين يخطفون زوجته أو أسرته . في بعض الأحيان تلحق بالسيرة الذاتية الملحمية للبطل الرئيسي سيرة ابنه ، مؤلفة وفق الخطوط نفسها .

بعض حبكات وموضوعات الحكايات الشعرية البطولية شائعة بين القبائل جميعا لكن يلاحظ أن التراث الملحمي للعديد من القبائل أصيل فيما يتعلق بالمضمون والشكل . ان هذا يصح بشكل خاص ، على « أولونخو » الياكوت ، مع خلفيتها من الميثولوجيا الشامانية وخيالاتها الخرافية المبالغ بها . ومع تطور الحكايات الشعبية البطولية ، أمكن للموضوعات القديمة أن تبقى في قصائد المرحلة اللاحقة البطولية كعنصر من عناصر الصيغة المثالية للملحمة .

« آلباميش » هي نموذج الحكاية البطولية هذه في مرحلة مبكرة من التطور ، وهي بالأصل ملاحم قبلية ، حبكتها مرتبطة بالحكايات الشعبية البطولية لشعوب الألتاي ، نسختا الكونغرات والفز ، كما ذكرنا من قبل ، تتميزان كلتاهما بوضع الأحداث في الاطار التاريخي للاقطاعية المبكرة ، في مرحلة كان هؤلاء الناس يقاتلون فيها أعداءهم الوطنيين . أما النسخة الأوزبيكية المعدلة التي توسع الأغنية بحيث تتخذ أبعاد ملحمة بطولية كبيرة ، فانها تتجاوز حدود الحبكة الخرافية القديمة ، بمحتواها التاريخي الجديد ، وتصبح صورة واسعة وفنية عن الحياة العامة والعادات الشعبية . اضافة لذلك ، ظلت هناك بعض آثار الحكاية الشعبية البطولية القديمة مثل ، الولادة العجيبة للبطل ، حصانته السحرية ، اختيار حصانه السحري ( تولبار المجنح ) نومه السحرى ( يمكن تفسيره الآن على انه نتيجة للسكر ) وهلم جرا .

تنتمي ماناس القرغيزية الى النوع الأول من الملاحم البطولية ، لكن الروابط التاريخية التي تربط ماناس بمرحلة الحروب الكالموكية ليست قوية جدا . السمات الخيالية والحوادث والأسلوب المبالغ فيه للحكاية الشعبية البطولية القديمة هي أكثر تميزا هنا ، وتتضح بشكل متميز جدا ، في الصورة الملحمية التذكارية التي تظهر فيها حياة القرغيز ، عاداتهم ومعتقداتهم .

أما فيما يتعلق بالقوزاق ، فان قصائدهم البطولية التي ترجع الى المرحلة الأخيرة من القرن الرابع عشر وحتى السادس عشر غالبا ما تقارن « بالبيليني » الروسية ، فحبكاتهم تعتمد على الموروثات التاريخية من الأزمنة الاقطاعية وليس على الحكايات الشعبية البطولية القديمة . كما أن مقياس الحقيقة التاريخية ليس نفسه في جميع الملاحم . فهو أكثر عظمة في القصائد الملحمية ذات الأصل الاقطاعي ثم في الملاحم القبلية القديمة مثل « آلباميش » ، تضم ملاحم النوغاي القوزاقية ، آثارا من الأحداث التاريخية الحقيقية وشخصيات ذات صفات مثالية تاريخية وعددا من الموضوعات المعتمدة على الفولكلور والتي تعكس المعتقدات الشائعة ، ويبقى الأسلوب التقليدي وسيلة لاضفاء صفات مثالية كهذه .

الروايات الشعبية ذات الأسلوب الرومانسي البطولي أو الرومانسي فقط ، هي احدى خصائص المرحلة المتاخرة من العصر الاقطاعي ، انها تقتفي أثر الملاحم البطولية القديمة مثلما تحتذي رومانسيا السلسلة « الأرثرية » حذو « نيبلونجينلايد » أو « رولان » . أكثر نماذج هذا النوع الاقطاعي الجديد أصالة نجده في أوزبيكستان ( كونتوغميش ، شيرين وشاكر ، سلسلة رستم خان وغيرها ) . تحكي الروايات الشعبية ( وتدعى واحدتها دستان ) عن حب البطل والبطلة المكتوب واحدهما على اسم الآخر ، وغالبا ما يبدأ الحب النقي قبل أن يلتقيا ذلك بتأثير صورة أو حلم بكائن سحري رائع الجمال صعب المنال لا بد قبل الوصول اليه من سلوك طريق محفوفة بالمخاطر والصعوبات في الملاحم الرومانسية الأوزبيكية التي تعتمد بحرية على ذخيرة هائلة من الحكايات الخرافية الوطنية ، تشكل المغامرة والحكاية الخرافية قواعد الحبكات اذ يقاتل البطل الشاب ضد عفاريت أو عمالقة متعددة الرؤوس تحرس جميع الطرق الموصلة الى مملكة الجنية الجميلة ، كما يقابل ساحرات عجائز ماكرات وينزل الى كهوف وأبراج محصنة ويخترق حدائق مسحوره وبعد اجتيازه عقبات متعددة يصل الى هدفه بنجاح .

في الشرق الأدنى ، حلت عمليا الروايات الشعبية المنتشرة جدا في تركمانيا ، آذربيجان وتركيا محل الملاحم البطولية القديمة ، وهذه غالبا ما تستمد موضوعاتها من حكاية قصيرة ومن موضوعات الحب الرومانسية ، وجزئيا من الحياة المنزلية ، ذلك ان الموضوعات الخرافية والبطولية تراجعت لصالح الوجدانيات والمشاعر الانسانية ( طاهر وزهرة ، العاشق غريب ، آسلي وكريم ، غول وبلبل وسواها ) . لكن ما تتميز به هذه الروايات الشعبية هي انها تحكى على شكل نثر ممزوج بأغان ذات صفة غنائية تعبر عن مشاعر الشخصيات .

كذلك ، فان النسخ الأدبية التقليدية لحكايات حب القرون الوسطى المقدمة أولا من قبل شعراء فارسيين ولاحقا من قبل شعراء أتراك ، هي ذات أهمية عظيمة في تطور هذا النوع ، ( ليلى والمجنون ، فرهود

وشيرين ، يوسف وزليخة ) ، وهي النسخ التي أعيد اخراجها بعدئذ ، جزئيـا ، على شكل كتيبات شـعبية « قصص » ( كما هو الاسم في العربية ) . ان معظم الروايات الشعبية تعود اما للمصادر المكتوبة فعليا ( الملك سيبول ، الحمرا ، غول وصنوبر ) أو انها خضعت لبعض التغيير الأدبي ( طاهر وزهرة ) ، ليس فقط على شكل كلام بل ايضا على شكل نصوص مكتوبة استخدمت لتقـرأ من قبل رواة متخصصين ( قصة الخان ) . والمخطوطـات التي خدمت كمصادر للمغنين الأميين كانت معروفة في السابق لدى فاليخانوف وفامبيري ، كما كانت معروفة لاحقا لدى رادلوف وديفاييف وقد أعيد انتاجها بدءا من نهاية القرن التاسع عشر ، طباعيا ، في المراكز الجديدة لطباعة الكتب الاسلامية في قازان وبخارى الجديدة . ( تاغان ) . تتواجـدا بعض الملاحم القديمـة مثل آلباميش ، يوسف وأحمد ، توروغلو ، وكوزي وكوربيش في طبعات كهذه في سجلات الأكاديميات الجمهورية وقد خضعت نصوصها لبعض التغييرات الأدبية ولتأثير اسلامي قوي جداً .

ورغم ان العلاقات بين هذه النسخ المطبوعة الجديدة والشعر الشفهي التقليدي لم تخضع للفحص والتمعن الدقيق ، الا انه يمكننا التأكيد للتو انه ، فيما يتعلق بالنوع الرومانسي ، كان تأثير مصادر مكتوبة كهذه يتداخل بصورة عامة تقريبا مع تأثير المصادر الشفهية التراثية . هذا وان وجود نسخ وطنية مختلفة لمعظم الروايات الشعبية في الشرق الأدنى، ليحمل الـدليل على السمة الأصليـة للتغيير والتكييف اللذين لحق بالمصادر المكتوبة التي استخدمها المغنون .

اما في الملاحم القوزاقية والقرغيزية ، حيث كان تأثير الأدب الشرقي التقليدي ضئيلا ، أو معدوما ، فاننا نلاحظ في هذه المرحلة من التطور وجود سلسلة من الحكايات الملحمية الشعبية ذات حبكات مبنية على موضوعات الحب والصراع العائلي ( كوزي كوربيش الكازاخية أو كيز جيبك وكذلك أولجوباي وكيشيمجان القرغيزية وسواها ) .

المرحلة الأخيرة في تاريخ ملاحم آسيا الوسطى هي سلسلة كوروغلو ـ غوروغلي التي جرى تأليفها بين بداية القرن السابع عشر والنصف الاول من القرن التاسع عشر . وبسبب نشوئها المتأخر ، فانها تقدم صورة حية عن الفوارق الطبقية والصراعات الاجتماعية في المجتمع الاقطاعي . هنا نجد الموضوعات البطولية التي تعبر عن الوعي الذاتي الوطني قد امتزجت بالموضوعات الغزلية والرومانسية والخرافية ، خصوصا في النسخة الأوزبيكية . ان تأليف وانتشار هذه السلسلة خلال فترة قصيرة من الزمن يعد بحد ذاته ظاهرة جديرة بالملاحظة اذ تبين انه ليس قبل زمن طويل جدا ، كان التراث الملحمي الشفهي في آسيا الوسطى ما يزال حيا ولهذا السبب كان باستطاعته ان يخلق حبكات جديدة ضمن اطار التراث الملحمي القائم ، مستفيدا من الموضوعات البطولية القديمة والموضوعات الرومانسية على حد سواء ، اضافة الى عناصر الحكاية الخرافية والصيغ الشعرية وكذلك التقنيات الأسلوبية التقليدية التي كانت دائما تحت تصرف المغني ، ومستفيدا أيضا من التأثيرات الأدبية الجديدة التي وصلت بالاجمال من خلال الكتيبات والقصص الشعبية .

ان دراسة هذه العملية التي يمكن أن تأخذ بالحسبان التأثيرات العابرة للأمم الأخرى وتقوم بمقارنة مختلف النسخ الوطنية للقصائد يمكن أن تكون فعلا دراسة مفيدة ومثيرة للاهتمام .



## - ٣ -

# مغنـو الحكايات

ان دراسة التراث الملحمي الشفهي لزمننا هذا ، انما هي المفتاح الحقيقي لفهم الملاحم الكلاسيكية للعالم القديم والعصور الوسطى التي وصلت الينا في كل من الشرق والغرب على شكل صيغ مكتوبة ومدونات أدبية ونسخ معدلة . هذه المقولة طرحها قبل العديد من السنوات ، العالم الروسي البارز آ.ن فيسيلوفسكي في محاضراته حول التاريخ المقارن للملاحم ( ١٨٨٤ ــ ١٨٨٦ ) ، وقد هاجم علماء الالمان لتجاهلهم في دراساتهم لـ « هومر » ونيبلونجينلايد التراث الملحمي الحي . اذ كتب يقول « باحثو الغرب الذين لا يعرفون الا القليل عن الشعر الملحمي الحديث » ، ثم يتابع :

« وبشكل لا ارادي ينقلون مشاكل النقد الادبي المحض الى الشعر الشعبي لدى القدماء . هذا هو الخطأ العادي الذي نجده في نقد « نيبلونجينلايد » كله وفي جزء من نقد هومر ، كما أن من الضروري بشكل مطلق ان نتخذ ، كنقطة بداية ، الملاحم الحية التي ينبغي البحث في تركيبها ومراحل تطورها بكل دقة وعناية بالنسبة للمنطلقات الالمانية في المعالجة ، هذه الطريقة مستحيلة ، وذلك بسبب الافتقار الملاحم الحيـة » .

لهذا السبب اقترح فيسيلوفسكي على الباحثين الرجوع الى الملاحم الروسية ، السيبيرية والاغريقية الحديثة . في الوقت الحاضر نجد أن الابحاث أوسع مجالا ، كما يجب علينا أن نضيف الى قائمة فيسيلوفسكي في الموضع الاول ملاحم الشرق السوفيتي ، ملاحم

الشعوب القوقازية ، التركية والمغولية التي خضع تراثها الملحمي الشفهى البحث على نطاق واسع وبصورة دقيقة منذ ثورة اكتوبر .

فكرة البحث هذه انتشرت حديثا على نطاق واسع والنقلة الهامة في هذا الاتجاه كانت نتيجة لعمل الباحث الامريكي المعروف المرحوم ميلمان باري ، الذي نشرت مجموعته الواسعة من الاغاني الملحمية الصربو كرواتية من قبل طالبه وخلفه في هارفارد ، البرفسور آ . ب اورد تحت اسم « سجلات باري » ، وبالاستشهار بهومر فقد نسب باري صيغه التقليدية والقابه الثابتة وتكراراته الملحمية الى فن الاداء الشفهي ولكي يتحقق من نظريته فقد التفت الى الاغاني الملحمية الصربو كرواتية المجمعة بحيث يمكنه ان يدرس الاسلوب الملحمي الشفهي .

وفي كتابه « مغني الحكايات » ، لخص البروفسور لورد دراسة هذه المادة المجمعة ، وقد كان تحت تصرفه مدونات مكررة للموضوعات ذاتها منقولة عن عدة ملحميين أو عن المغني نفسه في أوقات مختلفة ، اضافة الى ملاحظات عن الالقاء الملحمي والسير الذاتية لمغني ـ الحكايات وكذلك تسجيلات التدريب المهني ، فوجد أن السمات التالية هي التي تميز فن الالقاء الشفهي وأداء مغني الملحمة في المناطق الجنوبية من يوغسلافيا : الجمع بين التقليد والارتجال ، وجود صيغ وموضوعات شعرية تقليدية مع تنويعها من قبل المغني وبصورة فردية ، وجود نسخ مختلفة للموضوع نفسه وتداخلها . وفي الوقت ذاته قام لورد بمحاولة لتطبيق نتائجه على الشعر الملحمي المكتوب عموما ، الشعر القديم وشعر القرون الوسطى .

وهناك أعمال باحث آخر بارز ، هو أبو فقه لغة الرومانسيات ، رامون مينينريز بيدال من مدريد ، ليست أقل اهمية بالنسبة للنظرية الحديثة للشعر الملحمي . لقد دافع بيدال للعديد من العقود ، وعلى عكس النظرية السائدة ، عن فكرة انه كان للفن الملحمي الشفهي صفات محددة بالمقارنة مع صفات التأليف الفردي للادب المكتوب ، وقد اكد

على سمة التقليد والتماثل ، من حيث الجوهر ، للفن الملحمي الشفهي أما ما يتعلق بتنوع النصوص الملحمية واختلاف اصولها فانه يرجع لمحاولات اجيال عدة من الرواة والى تعاون مغنين فرديين متعددين ضمن حدود التراث الشعري القديم ، وقد أوضح المؤلف مؤخرا تماما وجهة نظره هذه في كتاب « أغنية رولان » . يضم الكتاب نقدا لاذعا للنظريات الفردانية لجوزيف بيديرو وأتباعه الكثر الذين اتهمهم بيدال باهمال الاختلاف الجوهري بين « تقليدية » الاداء الابداعي الشفهي وخصائص التأليف الفردي التي يتميز بها الادب المكتوب في الاوقات المعاصرة .

ان كتاب ر.م بيدال اضافة الى أعمال ام. بارمي و آ.ب. اورد خدمت كنقطة بداية للمراجعة النقدية للافكار السائدة حول الملاحم البطولية باعتبارها نتاجا للتأليف الفردي الادبي . مع ذلك ، فان اعقد هذه المشاكل لم يكن جديدا بالنسبة لعلم الفولكلور الروسي والسوفيتي الذي ناقش طويلا جدا الاغاني الملحمية الروسية الحية « البيليني » .

أسس هذه الدراسة ووضعها آ. ف هيلفردينغ ، حين قام بتجميعه الممتاز « للبيليني » التي دونها عام ١٨٧١ قرب بحيرة اونيغا ، لم يرتب هيلفردينغ « البيليني » وفقا لموضوعاتها بل نجد في مجموعته ان كل « بيليني » لمغن من المغنين تقدم معا ، مما يبرز فردية اسلوبه كمغن ، ويولي هيلفر دينغ في المقدمة الطويلة الكتاب انتباها خاصا لهذه الخصائص الفردية ، وكذلك لدور الارتجال ، والمدارس المختلفة الرواة ولعملية البحث عن المهارة المهنية ، طريقة هيلفر دينغ هذه اخذها وحسنها دارسو « البيليني » الروسية ( ولاحقا للحكايات الخرافية ) ومن ضمنهم الاخوة بوريس ويورجي سوكولوف ، آ.م آزادوفسكي وطلابهم وأتباعهم الكثر ، آ.م استاخوفا شيشيروف وآخرون كثر ، هؤلاء الباحثون الروس اعتمدوا في عملهم على الفن الفلكلوري الحى لبلدهم وعلى بحث ميداني شامل .

لقد كانوا الاوائل في اظهار كم هو ضروري أن ندرس اشكال الشعر الشعبي وجمهوره ، وكذلك دور التقليد والارتجال في الانجاز الابداعي

ومدرسة المغني والتدريب المهني الذي يتلقاه ، وكذلك خصائص الاسلوب الشخصي للمغني الشعبي ، ففي النسخ المتنوعة من نص « بيليني » منشهور أو حكاية خرافية كانوا يحاولون تعقب التداخل المعقد بين المبادرة الابداعية لمغني الحكاية الشعبية وبين التراث الشعبي الجمعي. أعمال الفولكلور بين الروس المعروفة بشكل عام على أنها في هذا المجال ، كان لها تأثير كبير على أبحاث الفن الملحمي للشعوب السلافية الاخرى ، ويمكننا ان نسمي قبل كل شيء الاعمال المعروفة لـ م. موركو و ج ـ جيسيمان ، في ميدان الاغاني الملحمية السلافية الجنوبية ، الامر الذي لاحظه البروفسور تيودور فرنينج من لايبزغ جيدا وتحدث عنه .

بعد هيلفردينغ بفترة قصيرة ، وبشكل مستقل عنه ، أثيرت مشكلة التقليد والارتجال في الفن الشفهي للمغنين الشعبيين من قبل رادلوف في مجموعته المذكورة آنفا من الشعر الملحمي وفلكلور الشعوب التركية في سيبيرية وآسيا الوسطى فملاحظاته عن أداء المغنين القرغيز «لماناس» التي نشرت بترجمتها الالمانية في الجزء الخامس من نماذجه ( ١٨٨٥ ) انتشرت على نطاق واسع في اوروبا وامريكا واثرت بشكل كبير في باحثي الفن الملحمي ، كما أن وصف رادلوف التقليدي لاداء المغني القرغيزي لماناس يمكن له حتى الان ان يخدم كمقدمة جيدة لدراسة المغنين الملحميين .

لقد جمع الفولكوريون في آسيا الوسطى في وقتنا الحالي ( وهم في الغالب باحثون محليون من الجمهوريات نفسها ) مقدارا واسعا من المعلومات حول فن الاغنية الملحمية الشفهية ، هادي زاريفوف عن « الباكشي » و « الشاعر » الاوزبيك ، مختار آويزوف وكليم رحملتين عن مغني ماناس القرغيز ، اسمحمد اسماعيلوف ـ عن « الاكين » القوزاق ، كالمي آمبيتوف عن « جيراوس » الكاراكالباك . وهناك معلومات أوسع حول هذا الموضوع يمكن ان تتواجد أيضا في أعمال ف. يوسبنسكي و . ف بيلاييف عن التركمان ، ف. فينغرافو ، عن القرغيز ، و آ .

جوباتوف عن الوسيقا الشعبية الكازاخية ، هذه المواد المجمعة تقدم أساسا انتروبولوجيا حديثا لدراسة الفولكلور ، يجعل بالامكان الربط بين التقليد والارتجال وكذلك بين ما هو نموذجي تقليديا وبين ما هو فردي ابداعيا طبقا لظروف الفن الملحمي الذي مايزال غنيا وحيا .

الارتجال والتنوع الابداعيان ضمن حدود التقليد ، نجدهما ماثلين في الاداء الشفهي للمغنيين الملحميين في جميع الاماكن التي مايزال الشعر الملحمي فيها ظاهرة حية من ظواهر الحياة الشعبية ، وهذه الحجة التي تظل افتراضية فيما يتعلق بملاحم العصور القديمة والقرون الوسطى ، يمكن ان تدعم أيضا بالادلة الحية التي يمكن أخذها من عصرنا الحاضر .

فعلى سبيل المثال ، يعرف مغني الحكاية الاوزبيكي ( الباكشي ) بأنه كان ينوّع نص قصيدته الملحمية ( الداستان ) وفقا لمطالب ومزايا جمهوره ، إذ كان بامكانه أن يجعل السرد أقصر او اطول بل يضيف ، يطور ، أو يحذف حوادث كاملة . كذلك كان باستطاعته أداء الداستان نفسها بأساليب مختلفة أمام جمهور من الرجال المسنين أو الشبان ، كما كانت العادة في الأيام الماضية أن يغني في قصر الأمير على نحو مختلف عن غنائه بين الفلاحين العاديين . لكن الموضوع الأساسي ، سلسلة الحوادث الرئيسية وكذلك الشخصيات الرئيسية والتقليدية تبقى ثابتة . وكقاعدة فان المواضيع التقليدية مثل سرج الأحصنة ، الركوب أو وصف الصراعات الفردية والمعارك الجماعية يحتفظ بها كما هي رغم امكانية ادخال بعض الاختلافات الفردية ، لكن عموما المغني لا يلقي نصا يحفظه عن ظهر قلب ، بل هو يرتجل لدرجة ما مستخدما الموروث الأساسي للأسلوب الصياغي الثابت ( من ألقاب ، تشابيه ، تراكيب خاصة بالصياغة اللفظية وهلم جرا ) كنوع من اللغة الشعرية المتاحة له .

هذا الجمع بين التقليد والارتجال ، هو الذي يميزه الفن الشعبي الشفهي وأداءه ، وهذا يقف وراءه الذاكرة الواسعة للعديد من المغنين الملحميين الرائعين ، فمغنى الحكاية الأوزبيكي بولكان شير ( ١٨٧٤ —

١٩٤١ ) كان يعرف في أواخر حياته ما لا يقل عن سبعين داستانا أطولها فيرون خان التي تتألف من / ٢٠٠٠٠ / بيت شعري وكما ذكرنا آنفا فان مغني ماناس القرغيزي « الآكين العظيم » ساغيمباي أوروزباكوف أملى من الذاكرة حوالي ٢٥٠،٠٠٠ بيت شعري من نسخته لملحمة ماناس كما كان باستطاعة ساياكباي كاراليف القاء الرقم نفسه من أبيات شعر هذه الملحمة وحوالي المقدار نفسه من ملاحم « سيميتي » و « سيتيك » .

المراقبون تدهشهم كل الادهاش الذاكرة غير العادية للمغنين الملحميين ، فهي ليست حالة من حالات الحفظ الايجابي واعادة الانتاج الميكانيكي لأبيات من الشعر حفظت عن ظهر قلب ، بل ثمة ذاكرة ابداعية نتتج في عملية الالقاء الجديد وتعيد خلق مضامين قصيدة معروفة بخطوطها الرئيسية فقط من قبل المغني . إن حقائق كهذه تجعل من غير الضروري أن نبحث بعد ذلك عن الكيفية التي يمكن لنماذج كهذه من الشعر الملحمي للقرون الوسطى كـ « أغنية رولان » مثلا أن يتم ابداعها وحفظها في التراث الشفهي للمغنين أو الشعراء الفرنسيين المرتحلين .

يمكن دراسة الخاصة الدقيقة لقدرة المغني الشعبي على الارتجال بشكل تجريبي من خلال تسجيلات أدائية مكررة لحكاية بعينها تؤدى من قبل المغني نفسه ولمتفرجين مختلفين بعد فاصل زمني ، إذ يمكن أن يختلف مقياس الارتجال بشكل كبير وفقا القدرة الابداعية للمغني ويمكن أن يفسر ذلك الابتكارات البعيدة المنال فيما يتعلق أحيانا بالموضوع نفسه . ويذكر ف ـ رادلوف أن مغني الحكاية القرغيزي ، واحتراما له كممثل الحكومة الروسية ، اضاف حادثة جديدة لنسخته من « ماناس » يجعل البطل الوطني فيها وبعد قهره لشعوب العالم كلها يخضع مكرها « للقيصر الأبيض » وبشكل مشابه فقد أضاف ساغيمباي أروزباكوف لنسخته من ماناس حوادث عدة غير تقليدية تتعلق بحملات الفاتح القرغيزي الأسطوري في أوروبا وصراعه مع البطل الملحمي الروسي ايليا موروم .

هذه الابتكارات الفنية اذا ما اصبحت تقليدية ، فهي غالبا ما ترتبط في ذاكرة الأجيال المستقبلية أو بين مغني الحكايات باسم مغن شعبي بارز . وهكذا نجد « روشان » وهي رواية شعبية من سلسلة غوروغلي « حقلا محروثا » ثلاث مرات من جومان ــ البلبل والد المغني الشعبي الأوزبكي الشهير ايرغاش جومان بلبل أوغلي الذي عاش حتى يومنا هذا ، كما ابتكرت عدة أجزاء من روشان من قبل معلم والده بوران الباكتشاي ، كما أشار الى ذلك ايرغاش ( على سبيل المثال ، اغنية حب البطل مع اللازمة : « اهناك أحد ما رأى محبوبتي ؟ » ) .

ان ارتجالا فنيا كهذا ضمن حدود تقليد ملحمي مستقر ادى الى انتاج نسخ مختلفة كثيرا للموضوع الملحمي نفسه من مناطق جغرافية مختلفة ومدارس غناء مختلفة اضافة الى الاختلافات التي ما تزال أكبر والتي نجدها بين النسخ الوطنية للحكاية الملحمية القديمة ، «ألبامبش» إن المواهب الابداعيــة لمغنين شعبيين كهــؤلاء تفسر تطور السلسلات الملحمية السلالية ، فوفق خطوط النموذج التقليدي « لألباميش » ، ظهرت قصيدة جديدة باسم « يادغار » وفيها نجد مآثر ابن البطــل الأسطوري وهي نسخة أخرى من موضوعات السيرة الذاتية الملحمية لوالده . أما نسخ آسيا الوسطى من القصة الملحمية غوروغلي وولديه بالتبني أوس خان وحسن وحفيديه نور الله وروشان وحفيده جاهانفير ( الدستان الأربعين المتعلق بأوروغلي من التراث الملحمي الأوزبيكي ) ، وكذلك الملحمة القرغيزية الثلاثية ، ماناس سيميتاي وسيتيك ، كلهــا تقدم لنا أكثر الأمثلة ادهاشا عن سلسلات سلالية كهذه .

كان فن الحكواتي ــ الشعبي ، الارتجالي يحظى بتقييم عال من قبل الناس إذ يشار الى أكثر المغنــين الشعبيين الأوزبيك موهبــة باسم « الشاعر » وعلى التسلسل التالي : « الشاعر الفاضل » ، « شاعر الاسلام » وغــيرهما وبذلك يتم رفعهم فــوق مستوى « الباكشي » العاديين . ينظر الى الشاعر على أنه يمتلك مقــدرة الشاعر في ابداع أبيات شعرية خاصة به ، أما في كازاخستان فقط فالفني المتمكن من

الارتجال الفني يسمى « آكين » . لقد ميز مختار أوزوف بين فئتين من مغني ماناس القرغيزي ، وذلك طبقا لتصنيف مغني هومر ضمن فئتين أيضا ، وهما : « الجوموكشو » ( المشتقة من جومول «الحكاية الملحمية» أو الحكاية الخرافية ) وهذه الفئة شأنها شأن فئة « الإيد » الاغريقية القديمة ، أي فئة المغنين الارتجاليين المردعين ، وفئة الإرشي ( والكلمة مشتقة من « إر » « الأغنية » مقارنة مع « جير » الكازاخية ) شأنها شأن الرابزود لدى الاغريق حيث المغنون يقدمون مقطوعات من قصيدة حفظوها عن ظهر قلب .

مثل هذا الفرق يجعلنا أقرب الى أن نفهم كيف أن التأليف الفردي الذي يتميز بالابداع واعادة الابداع عن طريق الأداء يمكن أن ينبثق من خلفية تراث فولكلوري متماثل ، في هذه الحالة ، من الصعب تحديد الخط الفاصل بدقــة ، فعلى سبيل المثال يعتبر « الأكين » القوزاقي نوربيس بايفانين عموما مؤلف النسخة الكلاسيكية من القصيدة الملحمية الكازاخية كوبلاندي باتير ، مع ذلك فانه هو نفسه قد استمد نسخته من معلمه المغني الشعبي « مقصود » ، أما الرواية الملحمية الكازاخية كيز ــ جيبك ، فقــد انتشرت على نطاق واسع بنسختها الكلاسيكية المنقولة عن صايم ــ جيراو ( في القرن التاسع عشر ) الذي ادعى أنه هو نفسه مؤلف نص نسخته من الحكاية وهذه حقيقة تذكر عادة في نهاية القصيدة من قبل مغنين أوزبيك مثل الشاعر الفاضل وشاعر الاسلام .

أما النسخ التركمانية من الروايات الشعبية ذات الأصل المختلف ، والمعروفــة بشكل واسع عبر آسيا الوسطى والشرق الأدنى فتنسب محليا الى مؤلفين توجد أسماؤهم في المخطوطــات . على سبيل المثال « يوسف وأحمد » المغربي « طاهر وزهرة » للمنلانيبس «صياد وحمرا» لشاهندي . وهؤلاء الشعراء جميعا من القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر وهم المثلون الأوائل لذلك الأدب التركماني المكتوب الذي يدور حول الفولكلور . إن تأليفهم للروايات الشعبية القديمة في آسيا الوسطى واقوسية الأصل تعني فقط أن تأليف النسخ الكلاسيكية لهذه

القطع الأدبية من الفن الشعبي كان ينسب الى المغنين الكبار الذين كانوا يؤدونها عند كتابة التراث في بلدهم . النتيجة نفسها يمكن التوصيل اليها بالتماثل فيما يتعلق « بتأليف » النسخ القروسطية المكتوبة من الموضوعات الملحمية التقليدية مثال على ذلك ، ثورولدوس « كمؤلف » لأغنية رولان في مخطوطة اكسفورد .

ان فن الارتجال الشفهي ، وهو السمة التي يتميز بها افضل المغنين الشعبيين في آسيا الوسطى ، يفسر امكانيـة ابداعهم لأعمال شعرية جديدة استجابة للأحداث الثورية في المرحلة السوفيتية ، و « الآكين » جامبول القوزاقي العجوز ، وهو أعظم شاعر شعبي في زماننا ؛ وعاش عمرا خرافيا حوالي مئة عام ( ١٨٤٦ ـ ١٩٤٥ ) ، هو المثال المدهش للنمط الجديد للمغني الشعبي الارتجالي الذي نشأ على التراث القديم للشعر الملحمي الشفهي ، إذ كانت ارتجالاته المتعلقة بموضوعات سياسية وطنية وملحمة تنقل عبر الراديو الجمهوري الكازاخي ، وقد ترجمت هذه الارتجالات الى الروسية كما نقلت وتمت قراءتها بشكلها الجديد في طول الاتحاد السوفييتي وعرضه خاصة أثناء الحرب العالمية الثانية. وهكذا ، من خلال فنه ، ومن خلال الارتجالات الأخرى لمغنين شعبيين عديدين آخرين كانوا فعالين في هذا القرن في آسيا الوسطى ، تلقت الأشكال التقليدية للفن الشعبي الشفهي محتوى اجتماعيا جديدا فبدا وكأن الروح البطولية للماضي قد امتزجت بشكل دقيق بروح أيامنا هذه.

يصف كتاب البروفسور لورد أشكالا ونسخا متشابهة من التراث الملحمي في يوغسلافيا ومن المحتمل أن هذه ميزة جميع الشعوب التي كان فن الارتجال الملحمي للنسخ التراثية ظاهرة اجتماعية حية لديها ، ولعل أكثر تجليات الارتجال بروزا هي العادة القديمة في اجراء المنافسات العامة ( وتدعى « آيات » ) بين المغنين الشعبيين ؛ وهي العـادة التي احتفظ بها القوزاق والقرغيز وخاصة القوزاق الى يومنا هذا . تحدث منافسات كهذه خلال العطل العامـة وأيام الاحتفالات حيث تحضرها حشود غفيرة من الناس . عدد من « الآيات » الشهيرة التي جرت في

ا قرن التاسع عشر ما يزال يحفظها لنا التراث الشفهي القوزاقي وقـد نشرت الآن ، كما دونت أيضا مباريات ـ أغان بين مغنين رجال ونساء ، على سبيل المثال « الآية » التقليدية التي جرت بين بيرجنسال وساره ، هذه المباراة جرى تدوينها من قبل ساره المهزومة ، ثم أضاف الآكين أرغين فيما بعد مقدمة تضمنت السيرة الذاتية لساره .

تتطلب « الآيات » دهاء وسعة حيلة ، لكن أهم ما تتطلبه القدرة على الارتجال ، وفي الأيام القديمة كان الموضوع الشائع في مباريات كهذه هو التنافس بين عائلتين أو قبيلتين : فالمغني يتغنى بثروة عائلته وأمجادها وفي الوقت نفسه يهجو عائلة منافسه ، الأمر الذي يتيح الفرصة للتأليف في ميدان الهجاء . كما يمكن أن يكون موضوع المنافسة ذا صفة شخصية أكثر كالسخرية من المنافس مثلا ، كذلك كان النقاش حول موضوعات تعليمية مجردة هو موضوع آخر لمنافسات كهذه ، منافسات في الحكمة والمعرفة ( على سبيل المثال تعداد بلدان وشعوب مختلفة ) ، منافسات في الألغاز تعتمد على الطقوس الشعبية القديمة ، ومنذ عام ١٩٤٣ صار يجري العديد من المنافسات الجمهورية والمحلية في كازاخستان حـول موضوعات اجتماعية معاصرة كالعمل الزراعي الجماعي التنافسي مثلا .

يمكن أن نجد مثلا عن المباريات المهنية في شرح الألغاز ، التي كانت تجرى عادة بين المغنين التركمان ، في أعمال محتوم ـ قولي ، وهـو كلاسيكي تركماني من القرن الثامن عشر وخاصة في حواراته مع الشاعر « دردي » و « المغربي » وآخرين من معاصريه الشبان أو طلابه .

كما أن هناك وصفا مشابها ونصوص مناقشات كهذه للألغاز في « نديف أو غلان » « **Nedief Oglan** » وهي رواية شعرية تركمانية ذات أهمية خاصة باعتبارها سيرة ذاتية منظومة شعراً لمغن شعبي تركماني .

كان مغنو الحكايات في آسيا الوسطى يتدربون مهنيا على فنهم ، أكثر المعلومات تفصيلا حول التدريب ومدارس مغني ـ الحكايات توجد

لدى الأوزبيك . ففي الأزمنة القديمة كان العديد من الباكشي الأوزبيك البارزين أساتذة للشعراء وكان يوجد لدى أكثر الأساتذة المغنين بروزا العديد من الطلاب في وقت واحد ، كان التدريب يستمر مد ةسنتين أو ثلاث ، وكان يتم مجانا فالمعلم يزود طلابه بالطعام والكساء والطلاب يساعدون المعلم في امور المنزل . يصغي المغنون الشبان لحكايات معلمهم ويرافقونه في رحلاته الى القرى . في البداية ، يحفظ الطلاب الفقرات التقليدية من الدستان والكليشيات الملحمية بتوجيه وارشاد من المعلم ويتعلمون في الوقت نفسه كيف يعيدون سرد بقية القصيدة من جديد من خلال ارتجالاتهم الخاصة . في نهاية التدريب يجري امتحان عام إذ يتوجب على الطالب القاء دستان كاملة امام جمهور مختار من مغني الحكايات ، يتلقى بعدها لقب الباكشي مع حق الأداء بشكل مستقل .

في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كان هناك في منطقة سمرقند من الجمهورية الأوزبيكية ، التي تشتهر على نحو خاص بمغني الحكايات ، مدرستان مشهورتان كانتا حتى ذلك الحين المركزين الأكثر أهمية للفن الملحمي وهما مدرستا بولنغور ونور الدين . ينتمي اثنان من مغني الحكايات الشعبية في زمننا هذا لهاتين المدرستين وهما فاضل يولداشيف ، ( ١٨٧٣ – ١٩٣٥ ) وايرغاش جومانببل اوغلسي ( ١٨٧٠ – ١٩٣٨ ) . مدرسة بولونغور معروفة بشكل خاص بذخيرتها البطولية ( آلباميش ) ومدرسة نور الدين مشهورة بأدائها للرومانسيات الشعبية . واسلوباهما في الأداء يختلفان طبقا لذلك . فأسلوب المدرسة الأولى هو أكثر صراحة وتقليدية ، في حين ان أسلوب الأخيرة اكثر غنائية وزخرفية وذلك طبقا لطبيعة موضوعاتها الرومانسية . الحداثة الفنية النسبية لمدرسة نور الدين . يمكن تفسيرها بشدة تأثير الأدب المكتوب عليها ، الأمر الذين يمكن ارجاعه للملاحم الرومانسية الايرانية ومن خلال القصص الشعبية الأوزبيكية والطاجكية . كان ايرغاش وأغلبية معلميه اناسا متعلمين ( كما تدل على ذلك كلمة مثلا التي تضاف عادة لأسمائهم ) اي تلقوا ثقافة اسلامية اساسية أولية .

مركز مدرسة نور الدين هوكورغان ، القرية الصغيرة ، وهي مسقط رأس ايرغاش ، ورغم أن سبع « عائلات كبيرة » فقط كانت تعيش في القرية فقد كان هناك أكثر من عشرين مغن شعبي فيها في حوالي منتصف القرن العشرين ، سجلت اسماؤهم من قبل الفولكلوريين الأوزبيك طبقا لمعلومات قدمها ايرغاش ، وكبار القرية . كان ايرغاش وعمان له مغنيي حكايات بارزين اضافة الى أخويه الأصغر كليهما وجدته الكبرى ، مغنية الحكايات ، « يتلاكامبيرو » . سلالات مغنيين كهذه تنتقل فيها الموهبة الشعرية من جيل الى آخر معروفة لدى شعوب آسيا الوسطى الأخرى .

لا يسمي المغنون القوزاق والكاراكالبيكيون غالبا معلمهم المباشر فقط بل سلسلة كاملة من أسلافهم في الشعر ، كما يذكر مغنو الحكايات الكاراكالباك عادة أجدادهم في نهاية القصيدة « لاثبات » صحة وقدم الحكاية الملحمية كما فعل ، على سبيل المثال كوربانباي ــ جيراو ( ١٨٧٦ ــ ١٩٥٨ ) الذي نجد في نسخته التي سجلت عام ١٩٤٠ : أول تسجيل للقصيدة البطولية « العذارى الأربعين » . وطبقا لما يقوله ، فان المؤدي الأول للملحمة آلباميش ( وربما هي النسخة الكاراكالبيكية التي يعرفها المغني ) انما هو جابن جيراو ( القرن الثامن عشر ) الذي أوصلها الى آيتوار ــ جيراو وهذا الأخير نقلها بدوره الى سارسبنياي ــ جيراو الذي كان تلميذه قابيل ــ جيراو الذي نقل الملاحم الى حكمورات ــ جيراو . وكوربانباي ــ جيراو هو تلميذ حكمورات ــ جيراو ثم تلميذ نورنزار ــ جيراو .

وقد يكون لشجرة نسب من هذا النوع جذور اسطورية . مثال على ذلك « الأكين » القوزاقي العجوز ، مورون جيراو من مانغبشلاك ( ١٨٦٠ ــ ١٩٥٢ ) الذي كان التدوين الأول للسلسلة السلالية الشاملة « للأبطال الأربعين » يعتمد على نسخته ، فقد كان يسلسل منشأ فنه عبر عدد من الحلقات التاريخية أولا ، ثم الأسطورية الى أن يصل الى النبي ــ المغنى لدى توختليش ، خان القبائل الذهبية ( في النصف الثانى من القرن الرابع عشر ) ، سابرات ــ جيراو والذي يذكر في الحكاية الملحمية

« خديجة » وهكذا ، كان يفعل المغنون الملحميون الاغريق القدماء يتعقب أصلهم ، وكذلك أصل فنهم الى أن يصلوا الى جدهم الأسطوري هومر .

مع ذلك ، وبالرغم من هذا التدريب المهني على الفن التقليدي للاغنية الملحمية ، فقد كانت جميع شعوب آسيا الوسطى تعتقد أن فن الشعر هو نوع من الموهبة الغامضة التي تمنح للمغني أثر دعوة نبوية له من السماء ، تشبه اسطورة السيرة الذاتية لدعوة المغني هذه كل الشبه دعوة كيدمون الشاعر الآنجلو ـ ساكسوني الأول التي ينظر اليها كحقيقة واقعة من قبل أغلبية المغنين الملحميين في آسيا الوسطى وأتراك جنوب سيبيرية والمنغول فعلى سبيل المثال ، مغني ماناس المستقبلي يزوره في الحلم البطل ماناس وأتباعه الأربعون أو ابنه سيميتي أو شخص آخر من محاربيه المشهورين ويسلمه آلة موسيقية هي ( الدومبرا ) ويأمره بأن يتغنى بمآثرهم واذا اهمل المغني المختار هذه الدعوة يحل به المرض أو سوء الحظ الشديد الى أن يلبي تلك الرغبة ، هذه الأسطورة تحكى بشكل متشابه او بأشكال مختلفة قليلا ، عن عدد كبير من « الباكشي » الأوزبيك وعن « الأكين » القوزاقي وعن « التولشي » المغول الذين درس فنهم البروفسور ب ـ فلاديميرتسوف .

كذلك يذكر الشعراء الكلاسيكيون الأوائل رؤى مشابهة كنقطة بداية لمهنتهم الشعرية ، وهكذا ، أعطى الشاعر التركماني محتوم قولي ( في نهاية القرن الثامن عشر ) على سبيل المثال وصفا شهيرا لدعوته للشعر حل فيها القدسون وعظماء الاسلام محل الأبطال الوثنيين . وهو استبدال يمكن أن نفترض مثيلا له في حال كيدمون : يحكي محتوم قولي في هذا الوصف كيف يمنحه موهبته الشعرية في الحلم النبي محمد نفسه والخلفاء الراشدون الاربعة وأتباعه اللاحقون الذين يقدم اليهم الشاعر المستقبلي من قبل بهاء الدين وزنكي بابا ، وهما مقدسان مسلمان . لقد أعطوه كأسا ليشرب منها وبذلك منحوه القدرة على الغناء ( قارن بذلك كأس « بارغي » في ملحمة « إيدا ! » ) .

اشعار محتوم قولي التي تمجد هذه القصة مشابهة جدا لقصيدة بوشكين ـ « النبي » وهي نسخة شعرية من أشعار الجزء السادس التي تدور حول دعوة النبي السماوية .

. كذلك يبدو ان هناك تشابها كبيرا بين الأساطير التي تدور حول دعوة المغني وتلك التي تدور حول دعوة الشامان . كما سجلت لدى الشعوب نفسها من قبل علماء الأعراف البشرية مثل ك. ستيرنبرغ ون ـ ديرنيكوفا ، هذه الأساطير هي بالتأكيد انعكاس للتراث الثقافي نفسه بقدر ما يمكن لمهنتي الشامان والمغني الملحمي أن تبدوا مترابطتين واحدتهما بالأخرى في المراحل الأولى من التطور الاجتماعي ، لقد استخدمت كلمة باكشي في آسيا الوسطى لتسمية كلتا المهنتين ولقد سمعنا من مغنين ملحميين كانوا في الأزمنة السابقة يجمعون عادة بين الممارستين ، كما أن تقديم الاغنيات الملحمية كان يعتبر من قبل العديد من القبائل التركية في سيبيرية الجنوبية كوسائل سحرية لتحقيق النجاح في فنص الطرائد أو صيد الأسماك .

هذا النوع القديم من المغني الملحمي الذي هو في الوقت نفسه نبي ، طبيب ، ساحر مستشار للخان والكبير المبجل لدى قبيلة ، نجده مجسدا في شخص ديدي كوركوت أو كوركوت آتا ( « الجد » أو « الاب » كوركوت ) في السلسلة الملحمية الغزية ، ويرجع تاريخ كتاب كوكورت بشكله الشفهي الى أبعد من القرن العاشر .

في أوروبا ، إضافة الى قصة كيدمون ، نجد فكرة مشابهة لدى الاغريق القدماء في السيرة الذاتية الأسطورية لهيزيود ، وفي المفهوم الأدبي اللاحق الذي يتحدث عن الشاعر الذي « يدعى » الى مهمته من قبل الاله آبولو ومن قبل عرائس الشعر .

ان مقارنة النماذج الأكثر قدما للشعر الملحمي لدى الشعوب التركية ، من حيث بحورها الشعرية مع الأنواع الأخرى من الأغنية الشعبية الشفهية ، تجعل من الممكن اعادة تركيب نسق وطني لنظم الشعر ، مكيف تماما مع الأدوات الصوتية والقواعدية للغاتهم .

يعد ف ـ رادلوف وف ـ كورش من الباحثـين الأوائل للشعر الشفهي التركي ، لكن عملهما في هذه المجالات بات باطلا تقريبا ؛ المرحلة الحديثة لدراسـات البحور الشعرية تبدأ بكتـاب تاويوس كووالسكي الباحث البولندي الذي درس مجموعة رادلوف . ففي دراسته للازمات الغنائية كان أول من لاحظ واستحسن دور توازي ـ الجمل في تركيب الشعر الشعبي التركي ، واليوم يحلل الباحثون في الجمهوريات الوطنية بالتفصيل خصائص نظم الشعر الملحمي وهنا لا بد من أن نذكر على نحو خاص كتب زكي احمدوف ؛ مورات هامرييف و ج. م. فاسيلييف حول الشعر القوزاقي ، اليورغي والياكوتي بالترتيب .

يمكن أن تكون الملاحم التركية منظومة شعريا بأكملها او يمكن للشعر أن يتداخل فيها مع فقرات أطول أو أقصر من النثر . لكن أي هذين الشكلين هو الاقدم امر ما يزال قيـد السؤال ، علي اية حـال الشكل المزوج قديم بشكل كاف والنموذج الأكثر قدما للملاحم البطولية التركية أي كتاب ك وروكوت ( من القرن الخامس عشر الى السادس عشر ) يقوم باستخدامه . هنا نجد السر الملحمي نثرا وأحاديث التشخصيات شعرا .

الحكايات الشعبية البطولية لسيبيرية الجنوبية ، القديمة في كل من المضمون والتعبير ، ترِدّ الى كلا الشكلين ؛ وفي هذه النقطة يبدو أن هناك بعض الاختلاف في استخدامها بين المجموعات الوثنية المختلفة . الشكل المزوج غريب بالنسبة للحكايات الخرافية ايضا ، لكن هنا يسيطر النثر رغم أنه يحتوي دائما تقريبا بعض التداخلات الشعرية تماما كما تفعل ذلك مختلف الأنواع الأوروبية التي هي من هذا الجنس .

في الملحمة الأوزبكية « آلباميش » نجد فقرات نثرية قصيرة تربط فئات طويلة من الشعر الذي يضم كلا من سرد وأحاديث الشخصيات . الأشعار تغنى بمرافقة آلة شعبية ( الدومبرا ) ؛ والنثر يؤدى كإلقاء . من ناحية أخرى نجد الملحمة القرغيزية ماناس القديمة قدم تلك تتألف من الشعر فقط . اذن الادلة المتوفرة لدينا متناقضة .

لكن لا بد من تمييز الشكل المزوج القديم من الشكل الأكثر حداثة؛ فالانهيار العـام للتراث الملحمي والانحـدار الى مستوى سيان النص الأصلي . انما أديا الى لجوء الراوي لتلخيص الحكاية الشعرية بصيغة

نثرية مع ابقاء مداخلات قصيرة فقط من الشعر . في تاريخ البيليني الروسية يدعى هذا النوع المزوج الأخير « بوبيفا لشتشينا » وفي روسيا الوسطى حيث توقفوا عن غناء البيليني منذ زمن طويل ، ما تزال هناك بعض الموضوعات محفوظة على شكل « بوبيفا لشتشينا » ، وقد حفظ البشكيريون وتتار قازان نسخا مشابهة من « آلباميش » .

من ناحية أخرى ، تتطلب الروايات الملحمية ، حالما تتحول الى روايات شعبية ، شكلا نثريا فيهيمن عليها النثر فيما تقدم الحوارات والأحاديث فقط شعرا ( على شكل اغان مؤلفة من مقطوعات شعرية غنائية ) ، وهذا ينطبق خاصة على الردايات الاكثر حداثة التي هي في متناول اليد أدبيا ( مثل « طاهر وزهرة ، العاشق غريب ، آسلي وكريم وغيرها » والمنتشرة في تركمانيا وتركيا . لكن في آذربيجان ، وصلت ملاحم كوروغلو الينا بصيغة كان يستخدمها عموما المغنون أي على شكل حكايات قصيرة مع مداخلات شعرية غنائية يعزى نظمها في التراث لكوروغلو نفسه الذي كان ، وفقا للأسطورة ، يتغنى بأعماله البطولية .

النظم الشعبي التركي مقطعي ، وهذا يعني أن الشعر يعتمد فيه على عدد محدد من المقاطع ، بينما يتبع النظم الأدبي ، عكس ذلك ، النماذج العربية والفارسية ويعمد على التبادل بين مقاطع طويلة وقصيرة يسمى النظم الأدبي في آسيا الوسطى « عروضا » ( الكلمة العربية نفسها » ويدعى النظم الشعبي « برمق » ( الأصبع ) ( بمعنى العد على الأصابع ) . بعد الثورة ، رجع الشعر الأدبي في آسيا الوسطى السوفيتية بشكل رئيسي الى الشكل الوطني من البحور المقطعية أي « البرمق » ويقوم على إضعاف النبرة التي تقع عادة في اللغات التركية على المقطع الأخير من الكلمة وبالتالي على القافية ، المزيد من التقفية والتجانس يمكن الحصول عليه من العدد المتساوي تقريبا من الكلمات او مجموعات الكلمات في بيت شعري ، أحيانا نجد ثلاث كلمات تتألف من سبعة أو ثمانية مقاطع لفظية وفي بعض الأحيان يكون الشعر مؤلفا من جمل متصلة تقريبا ( كلمة ذات ثلاثة مقاطع ، أومجموعة كلمات في نهاية بيت الشعر كما في القصائد الكازاخية وفي ماناس ) .

هناك نوعان من الشعر الملحمي : قصير ( سبعة أو ثمانية مقاطع ) وطويل ( أحد عشر مقطعا ) ، وقد افترض معظم الباحثين أن الشعر

الطويل تطور عن الشعر القصير وذلك بمضاعفة مجموعته الأولى ، هذا الافتراض تؤيده هيمنة الشعر القصير في الملاحم البطولية ذات الصيغ الأكثر تقليدية والاستخدام الواسع للشعر الطويل في الأنواع الجديدة نسبيا ، لكن من المحتمل أن يكون كلا النوعين قد تطورا عن شعر عام غير متمايز أصلا فيه عدد غير منتظم من المقاطع .

تشكل الأشعار خطبا مسهبة ( عددا غير محدود من الأبيات تنظمها قافية واحدة ) أو أنها تتكون من مقطوعات شعرية ذات تراكيب مختلفة . الخطبة المسهبة ( قارنها مع عبارة « Laisse Monorime » الفرنسية القديمة ) هي شكل أصيل وقديم جدا من أشكال التأليف الملحمي ، ففي آسيا الوسطى تتألف الخطب الملحمية من أشعار قصيرة تدعى واحدتها جير ( ومن هنا جاءت كلمة « جيرا » ، أي « مغني » حكايات ) . أما ظهور المقطوعات الشعرية ذات الأنواع المختلفة والتي غالبا ما يتألف واحدها من أكثر من أربعة أبيات ، القوافي فيها مرتبة طبقا لـ aa ba وفي بعض الأحيان من تركيب أكثر تعقيدا يترافق في الغالب مع لازمة ، فانه يرتبط بتأثير الصيغ الوجدانية والأغاني وما شابه وهو في أنواع متأخرة كالرواية الشعبية مثلا ذو منشأ أدبي ولا شك .

القافية في الشعر الشعبي التركي تقوم أساسا على توازي الجمل السردي ، وهذا صحيح بالنسبة للازمات المدروسة من قبل كوالسكي ، لكن مبدأ التكرار ومبدأ التنويع والتوازي في كل ما يتعلق بالمعنى والقواعد يشكل وسيلة هامة من وسائل تطوير السرد الملحمي أيضا ، ففي اللغات الخليطة ذات النموذج التركي ، تكون النتيجة الحتمية للتوازي القواعدي في المواضع المتماثلة في الشعر هو وجود روي من لواحق الكلمات ( روي قواعدي ) ، وعندما يكون هناك ثلاث كلمات ذات نبرة في الشعر ، فان قافية لا تظهر فقط عند نهاية صف من الجمل بل في بدايته ومنتصفه أيضا ، وفي أكثر الأشكال قدما من السرد الملحمي يكون هنا النوع من الوزن ( القافية ) القواعدي حرا فيما يتعلق بموقعه لكنه يعتمد على التوازي ويكون اختياريا في نهاية بيت الشعر ، كما يكون غالبا جدا مرفقا بجناس من الحروف الساكنة الاولية، هو أيضا غير نظامي ويجب أن يكون مرتبطا بالأصل بتكرار كلمات متعددة من نوع الانفرة ( تكرار لفظة واحدة في أوائل جملتين أو بيتين متعاقبين ) وباستخدام ما يسمى بمجاز الكلمات ذات الأصل الواحد « باعتباره ظاهرة خاصة بالأسلوب الشعر » . لكن

في الوقت نفسه يظل عدد المقاطع غير منتظم ؛ ففي الأجزاء النثرية لكتاب « كوركوت » يتراوح عدد المقاطع ما بين عشرة الى خمسة عشر في الأبيات الطويلة وما بين سبعة حتى أحد عشر في الأقصر ، حالة مشابهة من التطور لوحظت في الحكايات الشعبيــة البطولية للشعوب السيبيريــة ، الالتيتساي الشورتسي ، الخاكاس ، التوفا والياكوت ، ففي مراحــل لاحقة يساهم التوازي التركيبي للابيات الشعرية الذي يفترض وجود عدد متصل تقريبا من مجموعات الكلمات الى وجود عدد ثابت تقريبا من المقاطع في كل بيت .

تحتفظ « ماناس » القرغيزية بكثير من آثار التقنية الشعرية الأكثر قدما كالاستخدام الواسع للتوازي مثلا ،وتكرار الكلمة وعدم الزامية الروي . وأن تكون الاوزان الداخلية متعددة وأن يكون هناك جناسات لكن عدد المقاطع منتظم نسبيا .

ملحمة آلباميش الأوزبيكية لفاضل يولداشيف هي أكثر حداثــة في هذه المسائل جميعــا ، فالتوازي والجناس يتراجعــان الى الخلف والروي في الخطبة اجباري والقوافي أحيانا لا قواعدية ( أي ليس من الضروري أن ترتكز على نهايات صرفية متماثلة ) ، كما تظهر المقاطــع الشعرية رغم أنها لا تكون بالضرورة منتظمة . وفي رواية شعبية متأخرة نسبيا هي « روشان » ( وهي واحـــدة من أحدث سلســلات كوروغلو ظهورا ) رواها ايرغاش جومان بلبل ــ أوغلي ، يظهر تنوع كبير في المقاطع الشعرية المختلفة تكون الأخيرة فيها عموما أغنيات وجدانية للشخصيات .

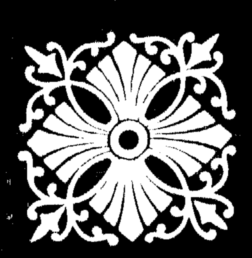
يكون النثر في الملحمــة عادة ذا ماهية رصينة تقريبــا . يتحقق الايقاع فيه من خلال توازي الأجزاء في كل تركيبي ومن خلال تطور ميكانيكي منتظم للقافية القواعدية عند نهاية المجموعات التركية المتعاقبة . لكن تنوع هـــذه المجموعات في ترتيبها وحجمها هو أكبر منــه في الشعر ولا نجد هناك أية نزعة للتسوية بين عدد المقاطع . في المراحل الأخيرة من التطور . يصبح هذا النثر الموزون زخرفيا ، وبما فيه من تراكب للأصوات والمعاني تصبح جزءا من أسلوب الرواية الشعبية ومقياسا لكمالها .

وهكذا فان تطور الأسلوب العروضي يقــدم مفتاحا هاما لتأريــخ الملحمة نسبيا ، وكذلك لتأريخ التمايز بين الأنواع الملحمية والأساليب الشعريــة .

# الفهرس

٢٥٠٠ ط١ /٨/١٩٩٥





الطبع وفرز الألوان في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٥

سعر النسخة داخل القطر

١٥٠ ل.س

في الأقطار العربية مايعادل

٣٠٠ ل.س